

A CONTRACULTURA NO FENÓMENO *POP/ROCK* PORTUGUÊS DA DÉCADA DE 90

Anabela da Silva Maganinho

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Variante de Estudos dos Media e Jornalismo

OUTUBRO 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em (Estudos dos Media e Jornalismo), realizada sob a orientação científica de Jorge Martins Rosa

A todos os grandes nomes da música nacional que incluíram este projecto nas suas vidas.

P'la música portuguesa que tem algo a dizer

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo investimento financeiro e emocional.

À minha irmã e ao meu cunhado pelo apoio.

À minha “Titi” por toda a ajuda e pelas conversas de motivação.

Ao meu tio que continua presente.

À Ana, a minha eterna amiga.

Ao Miguel (kinder) que se revelou um amigo, uma companhia, nos momentos mais complicados.

Aos músicos que, para além da participação, me fizeram continuar a acreditar... a cada letra, a cada som, a cada música.

Ao Prof. Jorge Martins Rosa pela orientação.

Ao António Oliveira e a todos aqueles que me apoiaram nos altos e baixos vividos durante esta escrita.

A todos os que aqui estão e aos que não estão, mas estiveram do meu lado, o meu muito obrigado. Sem todos vocês este sonho não seria possível de concretizar.

Eu continuo a querer as mesmas coisas, seguir os sonhos e vencer da mesma forma.

RESUMO

A contracultura no fenómeno *pop/rock* português da década de 90

Anabela da Silva Maganinho

O estudo analisa as letras das músicas de bandas portuguesas, que marcaram a cena da música nacional entre 1990 e 2000.

Iniciamos o estudo com a contextualização do estado do país nos anos 90, no que concerne à vida social, política e cultural, de forma a que pudessem ser relacionados os conceitos de identidade, de contra-cultura, de sistema e de música *pop/rock*. Os objectos de estudo são as letras que integraram álbuns editados entre 1990 e 2000, a partir de bandas que surgiram ou alcançaram popularidade no mesmo período. Decompusemos os poemas que revelaram a realidade e retrataram a situação do país, não somente os que foram popularizados, mas aqueles que traduziram na significação uma maior força argumentativa. Perelman adquiriu o maior protagonismo, como «pai» da “Nova Retórica”, ao longo da análise das letras. Recorremos às figuras de retórica e argumentação, de presença e de comunhão. Os argumentos baseados na estrutura do real e as ligações foram os mais detectados assim como as ligações que fundam a estrutura do real.

Posteriormente, com base no contexto social, identificámos em que medida a música (no decorrer do poema) influencia o *outro* (alteridade hoje). O músico que compõe, que reflecte, que se projecta no *outro* está inserido numa sociedade. Nesse meio social é criada uma imagem conduzida pela retórica intencional que se evidencia por entre a argumentação. A linguagem do *eu* com o *outro* estabelece uma ligação retórica que culmina na apreensão de conhecimento.

ABSTRACT

The counterculture in *pop/rock* Portuguese phenomenon in 90's

Anabela da Silva Maganinho

The study examines the lyrics of bands from Portugal, which marked the country's music scene between 1990 and 2000.

This study begins with the contextualization of the state of the country in the 90's, regarding social, political and cultural dimensions, so that could be related to concepts of identity, counter-culture, system and *pop/rock*. The study's objects are the lyrics of songs that were part of albums released between 1990 and 2000, from bands that have emerged or achieved popularity in the same period. We have analyzed poems that reveal the reality and portraying the situation in the country, not just those that became more popular, but also those that revealed a greater argumentative force. Perelman played a major role, as "father" of the "New Rhetoric", throughout the analysis of the lyrics. The figures of rhetoric and argumentation, of presence and communion, were the ground of our analysis. The arguments based on the structure of the real and the connections were the most common, as well as the verbal associations are based on the structure of reality.

Subsequently, based on the social context, we have identified the extent to which the music (while the poem is pronounced) influences the *other* (alterity today). The musician that composes, that reflects, that is projected onto the other is part of his society. In this social environment, an image emerges, led by the intentional rhetoric that is put into evidence through the argument. The language of the *self* with the *other* establishes a rhetoric connection that culminates with the apprehension of knowledge.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Portugal em finais de século	3
I. 1. A ordem natural da década de 90	3
I. 2. A cultura nacional	11
I. 3. A cultura <i>pop</i> à mistura com a música <i>rock</i>	17
Capítulo II: O discurso dos cantautores portugueses	24
II. 1. O orador face ao auditório	26
II. 2. O «nosso» auditório	26
II. 3. O carácter do repertório	28
II. 4. O que hoje temos de retórica nos agrupamentos musicais	51
Capítulo III: A identidade do <i>eu</i> no <i>outro</i>	53
A entrada pelo reconhecimento	53
III. 1. O <i>eu</i> e o <i>outro</i> pelo “mundo” democrático	55
III. 2. O lugar da comunicação, da linguagem e da experiência	59
III. 3. A palavra no contexto comunicacional	61
Conclusão.....	66
Bibliografia	68
Anexos	
Apêndice Notícias.....	i-xiv
(nota: as notícias seleccionadas foram digitalizadas do jornal “Blitz” (1990-2000))	
Apêndice Letras	xv-xl

Introdução

Portugal é um país que tem acolhido diferentes culturas a partir de meados da década de 90. Com uma cultura própria, que se diferencia à medida que avançamos do litoral para o interior, o país de hoje recorda um passado que parece remoto, mais que não seja através da música.

Música é cultura. Vivemos sob uma cultura popular que reveste a música popular. No entanto, não confundamos o género *pop* da música com a cultura popular. A cultura popular assenta em valores, na tradição e evoca o culturalismo e questões ligadas à política, à sociologia e à psicologia que revestem a sociedade. Uma cultura que se vem arrastando por entre a globalização e a sociedade de consumo, portanto, que vai derivando por entre mudanças e novas construções do mundo. A música *pop/rock* também vem acompanhando a conjuntura até porque está localizada fora do poder das autoridades, focalizando-se no retrato do país por intermédio da palavra. Não falamos na música *pop/rock* em estilo generalizado, mas sim no *pop/rock* contracultural que se veio a estruturar nos finais da década de 80 até à viragem do milénio. O carácter contracultural é justificado pelos comportamentos dos músicos, pela atitude demonstrada pela composição de letras, sobretudo, e também de afirmação da identidade e de toda uma carreira além fronteiras.

Escolhemos cantautores representantes da década de 90 para seleccionarmos as letras de maior intervenção, ainda que alguns autores não se assumam como tal. Não obstante, distinguimos também letras ligadas ao *outro* como mostra da cultura nacional.

A conjugação da música com a cultura, logo com a acção humana, revelam o sentimento do homem em relação ao mundo e isso determina a temporalidade do contágio humano. A obra é a mensagem e esta é conseguida pela transmissão de emoções e de experiência ainda que não prescindam da intervenção mais racional e estruturada da composição das letras.

As letras das músicas são recheadas de figuras que revelam o pensamento do *eu* face ao *outro* e, dessa forma, é pretendida a comunhão do auditório perante a argumentação retórica e a linguagem.

Letras que permeiam o sabor dos segredos e revelam os mitos que perduram na sociedade, pois elas buscam o ser pela identidade no espaço e recriam a memória colectiva. A imagem é retratada pela figura da banda que é dada a conhecer pelas palavras, senão pelo próprio nome da banda que arrecada um tributo simbólico. As

representações são dadas a conhecer pelos cantautores que compõem, dão a cara e o nome pela banda e em prol de um grupo de trabalho que se encarrega de fazer transmitir as emoções das palavras, conjugada com a interpenetração do som que lhes dá estilo.

É esta a herança cultural de um país pela recordação, retratação ou descrição de um «canto». É a visão de um músico, de uma pessoa, acerca do meio que o envolve ou a pretensa de um sonho a realizar em relação ao bem comum que acaba por ser difundida em concertos, na rádio e na televisão. O constituinte individualizado do pensamento traz ao de cima o sentido da memória cultural. Uma cultura pouco apoiada pelo país, no que concerne à música *pop*, que acaba por se rebelar por si só como contra-sistema, visto que o Estado impõe um estado de sistema e, conseqüentemente, surgem as bandas que vão contra a maré, contra os marginalizados incluindo-os na cultura, e contra tudo o que seja separação do bem comum. O indivíduo está inserido na sociedade e deve ser visto neste enquadramento. Não estamos a falar no homem massa, mas na pessoa que se inscreve numa sociedade e encara o *outro* como uma continuação do *mesmo*.

A canção é a cultura e o cantautor o seu primeiro intérprete, sabendo que a outra deixa de ser dele a partir do momento em que é comunicada. A figura é revelada, então, para fora do quarto, do espaço de composição. A escrita passa a ser espaço de comunicação e a música passa a ser detentora de poder.

Ontem e hoje, a cultura é transmitida de uns homens para os outros como forma de divulgar o que se faz cá dentro para além do horizonte.

Capítulo I – Portugal em finais de século

1. A ordem natural da década de 90

Podemos situar Portugal no que concerne ao espaço, ao tempo ou tão-somente à cultura de um povo. Tão-somente parece referir coisa pouca, mas, na verdade, estamos a falar num país com várias culturas.

Portugal situa-se no hemisfério norte, entre culturas anglo-saxónicas (inglesa e americana), e destaca-se por entre um distinto território¹ que reúne mais de dez milhões de habitantes. Podíamos dizer que culturas distintas o segregam, todavia, o que me parece é que o tornam mais solidário e o fazem cultivar novos conceitos que diferenciam entre si. «Sentimento» e, principalmente, «saudade» são signos que costumam ser identitários do espectro português. Povo com alma, que dá a voz ao fado, que é solidário e que acolhe. Uma pátria que já esteve no centro da economia-mundo, que viu as Grandes Guerras, que defrontou o fascismo (em formato Salazar) com apenas um cravo na ponta de uma espingarda.

Portugal, para além de estar inserido num momento espacial, remonta a um tempo, expõe uma memória. Persiste, por entre historiadores, a ideia de que vivemos numa rotina burocrática que a informação tem vindo a fomentar. No entanto, os historiadores são a nossa fonte mais credível a contar a nossa história, “a história [que] é também fabricação de sentido”². Obviamente que, para falarmos da década de 90, não precisamos voltar em todo o século que a circunscreveu; contudo, importa dizer que este foi “o século do Eu, do feminismo e da emancipação das mulheres, ou o século da liberalização dos costumes”³.

Após a «Revolução de Abril», Portugal tentou erguer mastros e içar bandeiras outrora atravancadas por colónias que se iam esbatendo contra o mar⁴. Por outras palavras, o nosso país olhou para os combatentes das ex-colónias e deu por terminada a

¹ O território português é distinto no que concerne à tradição, à mentalidade e à ordenação. Assiste-se à dicotomia: modernização versus tradição. Se, em determinados lugares, a população se quer ocorrente da inovação e da transformação, noutros, ela não consegue segregar as matérias e continua a preferir o modo tradicional de se fazer, e até de se estar e de se viver. São hábitos que percorreram gerações aqueles que não se podem abandonar e assistimos mesmo a uma quase abominação da tecnologia que invade a sociedade.

² Fabrice d’Almeida, *Breve história do século XXI*, Lisboa, Teorema, 2008, p.14.

³ Idem, *Ibidem*, p.40.

⁴ Miguel Ângelo opina que “foi feita uma revolução parece que houve ali uma parte que não foi feita. As mentalidades ficaram ali agarradas a um passado qualquer”. Paulo Costa complementa “enquanto não houver alguém, de facto, que comece a tentar mudar mentalidades nós vamos continuar sempre com aquela coisa virada para dentro, muito Estado Novo”.

guerra colonial. Em 1976, novas propostas foram lançadas, a Constituição promulgara-se em jeito de espelhar um «finalmente» e havia todo um país para organizar. Entrados na década de 80, o país pensava com um novo olhar, que avistava novos horizontes como os da União. A Europa ainda estava dividida socialmente; porém, para Portugal, “salta-se da inconstância política para a estabilidade, de um poder frágil para um governo forte, da crise económica para o crescimento, da penúria para a abundância, da poupança para o consumo, do confinamento ao espaço nacional para a livre circulação em meio ambiente”⁵.

Comparada com a década de 90, a década precedente foi, justamente, aquela em que se deu um pequeno grande passo para a era da globalização que se adivinhava: “os cidadãos canalizam os seus gastos para outros bens que não os de primeira necessidade, aproximando-se dos padrões europeus”⁶. Com esta afirmação conseguimos visualizar que, efectivamente, Portugal tinha como objectivo a aproximação de um nível de vida ao estilo europeu, mesmo sem saber se teria contrapartidas menos benéficas, a curto ou longo prazo, com essa inserção. Enceta-se um novo panorama dicotómico que Joaquim Vieira sintetiza com dois conceitos: “a fome e a fartura”.

A realidade é que a expansão económica, a partir de meados da década de 80, fez surtir resultados no que concerne aos serviços. O sector primário e secundário iam mantendo os mesmos números, ao passo que o sector terciário assistiu a um aumento contributivo para o PIB (produto interno bruto) nacional.

Os protestos começaram a surgir, designadamente contra o sistema financeiro e contra a poluição do Tejo. O sexo feminino enceta a participar activamente nas manifestações até porque a entrada das mulheres no mercado de trabalho de forma progressiva acaba por ter impacto no desenvolvimento do país. O aborto também passa a ser uma causa a defender pelos manifestantes em contestações e é um dos temas de debate na Assembleia da República. Mais uma vez PS e PSD têm opiniões votantes diferenciadas e a crise do Bloco Central instaura-se.

A segunda metade da década de 80, todavia, não evidenciou apenas descontentamento, como sabemos, e o lazer foi a área que mais se incrementou. As casas para férias, as rádios piratas que emergem por todo o país (1984), o campeonato

⁵ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.23.

⁶ Idem, *Ibidem*.

de culturismo ibérico realizado em Lisboa (1985) e o *surf* que, cada vez mais, é praticado pelos mais jovens (1989) são algumas das novidades que renovaram a época.

A década de 90 foi uma década de mudança. Mudança política, mudança económica e até mudança no contexto internacional devido à integração do país na União Europeia. “Os anos 90 do século XX assistiram, como se sabe, à retomada de um ciclo interrompido há cerca de meio século, com o reconhecimento internacional de um significativo número de novos estados, na sequência da desagregação do bloco de Leste”⁷. As mudanças desencadeiam-se muito por causa da “revolução de mentalidades, ou seja, a alteração dos valores culturais que norteiam todas as práticas dos elementos da nossa sociedade”⁸.

Para além da introdução da mudança, este foi um período demográfico «moderno», como referia João Ferrão. A necessidade de Portugal se adaptar ao período de «modernização» acabou por suscitar distintas mutações na sociedade, como a terciarização e a migração urbana. Ao mesmo tempo, “Portugal vai-se inserindo nos fluxos internacionais de mão-de-obra”⁹, o que vai repercutir na transnacionalização e nos impactos da globalização.

O ano de 1990 principiou a continuação de um ciclo de pós-restruturação sem, no entanto, perder o intuito de estabilização que se instaurou na década precedente. A população activa portuguesa abria azo a valores que excediam, inclusive, o de vários países integrantes na União Europeia, de que são caso Grécia, Itália e até a vizinha Espanha. “O mais importante não é tanto o sentido da evolução partilhada com outros países, mas o ritmo a que tudo aconteceu. Com a provável excepção da Espanha, nenhum outro país europeu conseguiu liquidar o campesinato, alterar a taxa de fecundidade, mudar os padrões de consumo, diminuir a mortalidade infantil, instaurar o sufrágio universal, transformar as relações Estado-Igreja, criar uma classe média, abrir as fronteiras a pessoas e bens, escolarizar a população, liquidar um Império, à velocidade a que o fez Portugal”¹⁰. Sentia-se a ansiedade ao longo da década mais plácida de todo o século XX: “não há um sobressalto político, uma crise económica, uma erupção social, um pronunciamento marcial, um extremismo laboral, um

⁷ António Costa Pinto coord., *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p.51.

⁸ Maria Filomena Luz e Cristina Oliveira “O papel dos jovens na mudança dos valores culturais”, in *A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século*, APS, Fragmentos, 1990, p. 230.

⁹ João Ferrão, “Três décadas de consolidação de Portugal demográfico «moderno»” in António Barreto org., *A situação social em Portugal, 1960-1995*, Lisboa, ICS, 1996, p.166.

¹⁰ Maria Filomena Mónica “A evolução dos costumes em Portugal” in António Barreto org. *A situação social em Portugal, 1960-1995*, ICS, 1996, Lisboa, p.230.

levantamento violento ou uma ameaça territorial”¹¹. Perante tal conjuntura, os portugueses viviam plena era de prosperidade, de festa, de despreocupação com o dia seguinte, seguindo à risca o verdadeiro sentido de viver a vida. A corrida aos centros comerciais começa a ser uma constante até porque as grandes superfícies se instalam por toda a parte. É a era do consumismo a entrar por Portugal adentro desmesuradamente, pois “aí gasta-se o que se tem e o que não se tem, para se ter o que nunca se teve mas sempre se ambicionou ter”¹². O automóvel apresenta-se como meio de satisfação perante o público português. A poupança que se tentou estabelecer no seio familiar da década precedente toma agora o seu rumo face às oportunidades de compra, designadamente pelo crédito concedido pelas instituições bancárias. Chegamos a um ponto que acaba por determinar o desenvolvimento desta década “apesar dos apertos orçamentais com vista a cumprir os objectivos de aproximação aos padrões comunitários, o Estado permite-se acompanhar a vaga gastadora do povo (ou talvez seja antes o povo que imita o exemplo vindo de cima), investindo, em grande parte com dinheiros europeus, tanto em infra-estruturas de transportes e comunicações como em espaços destinados ao lazer e à cultura”¹³.

A vida nocturna começou a ter um significado, outrora esfumado por uma conspiração nacionalista e pelo próprio ressentimento do país, e “desenvolve-se assim o culto do corpo, que se quer em forma para o indivíduo se dar bem consigo próprio e com os outros”¹⁴. Então, falarmos em Portugal durante a década de 90, e finais da década de 80, é falarmos de cultura, de linguagem, de mudança, de identidade e de valorização da imagem. O desporto deixa de ser apenas visto para ser praticado como um bem para a saúde, o corpo e a mente.

Os jovens portugueses acabam por criar uma nova actividade. O Bairro Alto e a Ribeira do Porto são alguns espaços que renovam a vida nocturna portuguesa. Desde a década de 20 que a reabilitação nocturna não se verificava e, se o Porto foi ponto de encontro, Lisboa foi lugar de revelação: “o local emblemático da pós-modernidade é o bar Frágil, no Bairro Alto, onde ao som das últimas correntes musicais se pratica o culto do hedonismo e cada um admite a sua própria orientação sexual. Este é um dos raros locais onde já se pode exprimir tendências antes reprimidas socialmente, como a

¹¹ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1990-2000*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.23.

¹² Idem, *Ibidem*.

¹³ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1990-2000*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.23.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p.25.

homossexualidade ou a bissexualidade, apesar de ainda ninguém ter coragem de o assumir nos órgãos de comunicação”¹⁵. Os excessos¹⁶, o álcool, as drogas, o sexo tomam conta da noite e de muitas festas. Ana Deus¹⁷ (Três Tristes Tigres) recorda-se da década de 90, como a década da música de dança e *techno*, em que pontos foram assimilados e transformados em modo. O país “era muito mais pequeno. Era muito mais centrado nas festas, e por aí fora, do que propriamente no estado do país. Na altura, punha-os todos no mesmo saco, mais ou menos, e, portanto, não tenho grande noção”, do seu estado.

Os jovens da década de 80, que antecedem os da década de 90, ficaram conhecidos por serem integrantes de uma «geração sem memória»¹⁸. Um termo demasiado brusco para os mais novos; todavia, que ressona a expressão de lembrança nos rostos de quem os precedeu. Os jovens de 80 foram adolescentes implicados numa consciência de modernização, da qual fazem parte a formação académica e profissional. A sexualidade, entre eles, não revelara qualquer inconformidade e, cada vez mais novos, iniciam a vida sexual. Jovens que se desinteressam pela política e exaltam a música *rock*¹⁹, até mesmo a portuguesa. O governo esteve atento e assinalou o Ano Internacional da Juventude. Cavaco Silva fundou o Ministério da Juventude. “O descomprometimento da juventude com a *praxis* das gerações mais velhas leva-a por vezes a defender ideias nos antípodas dos pais. Um vasto grupo de jovens recupera valores conservadores que haviam caído em desuso com o 25 de Abril, como o elogio da portugalidade, o apreço pelo passado histórico, o regresso às praxes universitárias ou o apuro na indumentária e no arranjo facial”²⁰. Casos de bandas como os Heróis do Mar

¹⁵ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.117.

¹⁶ O racismo, a implementação de novas etnias, resultantes dos movimentos migratórios, a prostituição, os movimentos gays foram alguns elementos de certa forma novos que pairaram por Portugal. O nosso país vivia um período saudável e esse factor acabava por ser capital até para o lazer. A discriminação não eram acentuados por terras lusas, mas a resistência avivava-se pelos finais do século XX. Aliás, a década de 90 viu nascer um grupo de artistas portugueses que se deram a conhecer pelo nome de “A Resistência”. Era a resistência face à cultura, à imagem, à linguagem, ao estado de toda uma nação. Podemos dizer que esta foi a chamada “golden age” pelos horizontes portugueses e daí que o passado tão presente fosse levantado nos escritos musicais. A pobreza também se avivou por entre a população portuguesa e, se por um lado, encontrávamos famílias de férias, com grande solidez financeira, por outro, começavam a ver-se nas ruas os mais desfavorecidos que se viriam a amontoar após a viragem do século.

¹⁷ A entrevista a Ana Deus foi realizada junto ao palácio de Cristal, no Porto.

¹⁸ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.113.

¹⁹ “The reality is that rock, like all twentieth century pop musics, is a commercial form, music produced as a commodity, for a profit, distributed through mass media as mass culture”. (Frith in Richard Leppert, 1996: 137).

²⁰ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.114.

usaram a história como memória das canções com a mesma intenção dos GNR ou de Rui Veloso que surgem na mesma década. Miguel Esteves Cardoso foi responsável por muitas das letras cantadas na altura e aqui podemos identificar “Foram cardos, foram prosas”, um tema conhecido pela voz de Manuela Moura Guedes, mas adaptado pelos Ritual Tejo.

A renovação das gerações não se consegue e, tal como diz Joaquim Vieira, “a regra é universal: mais bem-estar representa menos filhos”²¹. O facto de a população portuguesa mostrar cada vez mais elevados índices de envelhecimento repercute mais uma mudança na estrutura da sociedade. A situação acaba por afectar “os mais variados domínios da vida colectiva (nomeadamente o emprego, o consumo, a saúde e a protecção social), sendo cada vez mais difícil ignorá-las, dada a ameaça que representam para o equilíbrio da sociedade”²². Com o enfoque maior no desenvolvimento do país, a educação é “considerada a prioridade das prioridades, com reforço da dotação orçamental, elevando-se a ciência e a tecnologia, bem como a cultura, à dignidade ministerial”²³. Incentiva-se a área profissional, como opção, e decide-se aumentar os anos de escolaridade obrigatória para nove.

O ensino superior público continua a arrecadar mais alunos do que o ensino privado; porém, nota-se uma gradativa recorrência às instituições privadas. O sistema de ensino superior público acaba por não ser capaz de responder às necessidades dos alunos que querem aceder a um grau mais elevado de conhecimento. Começa a haver um equilíbrio que em tudo se deve à inserção da mulher na actividade da sociedade portuguesa e à quase isenção dos homens ao serviço militar. “Este fenómeno de integração envolveu também camadas populacionais mais jovens. Com o desenvolvimento da «cultura jovem» e da categoria etária e social «jovem», nasceu um novo segmento geracional activo, eleitor, consumidor e produtor: os jovens”²⁴.

A população activa teve oscilações ao longo da década. 1991 foi o ano em que se aferiu um mais elevado número, seguido de 1994 cujo número de activos representou mais de 49 por cento. O rendimento mínimo aumenta quase para o dobro, no mesmo período, chegando aos 902 mil escudos anuais.

²¹ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p.95.

²² João Valente Rosa “o envelhecimento e as dinâmicas demográficas da população portuguesa a partir de 1960: dos dados ao dilema” in António Barreto org. *A situação social em Portugal 1960-1995*, Lisboa, ICS, 1996, p.191.

²³ Vitor Ramalho, *A memória do Futuro*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001, p.81.

²⁴ António Costa Pinto coord., *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p. 145.

O investimento no estrangeiro, especialmente em Espanha, trouxe a Portugal uma nova cultura, designadamente a da comunicação e tecnologia. “A adaptação do país à revolução digital surpreende. Uma avançada «via verde» de desenvolvimento tecnológico nacional, poupa a paragem de veículos nas portagens; a inovação absoluta, em termos internacionais, dos telemóveis pré-pagos e de crédito recarregável no multibanco leva em grande parte os Portugueses a situarem-se entre os maiores utilizadores dos aparelhos; e Portugal acompanha a explosão da Internet iniciada em meados da década, ocupando em 2000 o meio da tabela europeia no acesso da sua população à rede”.

O Estado promove celebrações de forma a mostrar aos portugueses que afinal o país está bem, inserido nos mais altos padrões da União. No entanto, a realidade não era bem essa, ainda que a Expo 98 acabasse por trazer alguma importância económica, social, cultural e até política a terras lusas. “O Estado, enquanto tal, não pode, neste novo mundo, deixar de ser crescentemente eficaz, objectivo que, para além de servir o desenvolvimento em si, é adequado aos cidadãos. Assume-se, com transparência, como regulador, sem prejuízo da firmeza sustentada pela autoridade democrática na luta pela segurança dos cidadãos, no combate aos flagelos da toxicodependência, firmeza essa que tem, no recurso, a defesa dos direitos fundamentais, a eficácia de gestão partilhada, de forma crescente dos serviços públicos, dos mais desfavorecidos e da coesão”²⁵.

A privatização adquire uma maior dimensão, chegando até aos meios de comunicação social com esta medida, Francisco Pinto Balsemão faz nascer a primeira estação televisiva portuguesa – a SIC. O «Chuva de Estrelas»²⁶ foi um dos programas que trouxe mais espectadores à estação de Carnaxide, pois os amadores imitavam os músicos profissionais do espectro nacional e internacional. A curiosidade do público centrava-se na vida das estrelas que a TV mostrava e esse fenómeno deu origem à imprensa «cor-de-rosa» que explora a vida privada do chamado «jet set».

Miguel Gameiro²⁷ (Pólo Norte) ressalta que, no início dos anos 90 houve “um sentimento de portugalidade muito grande, de se gostar de ser português e daquilo que era português”, mas objecta ao dizer que “essa identidade se foi perdendo” e vai de

²⁵ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1990-2000*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.62.

²⁶ Do «Chuva de Estrelas» saíram artistas como João Pedro Pais, que imitou os Delfins, Sara Tavares, entre outros nomes que marcam o cenário nacional. Este programa lembrou, de certa forma, o Rock Rendez-Vous, que lançou os Sitiados, os Ritual Tejo, várias bandas que assentaram lugar no panorama da música nacional.

²⁷ As afirmações de Miguel Gameiro foram retiradas da entrevista que realizamos em Queluz.

encontro à visão de Miguel Guedes (Blind Zero) que encontra a portugalidade apenas nos ícones como o galo de Barcelos.

Portugal tornou-se num país estável e acolhedor e os imigrantes²⁸ provêm de distintos locais, desde a Europa comunista até à China, passando pela Índia, pelo continente africano...a imigração ilegal chega, substancialmente, da Ucrânia. “Uma nova corrente de imigração: a de trabalhadores da Europa Central e de Leste, designadamente de ucranianos, russos, romenos, antigos jugoslavos e moldavos. Em menos de dez anos, a população estrangeira residente chegou aos 4% do total”²⁹. Assim, a partir de 1995, “um país tradicionalmente de emigração transformou-se num país de imigração”³⁰.

Acentuam-se as assimetrias regionais já não apenas no que concerne ao espaço geográfico irregular que o país comporta, mas, sobretudo, diferenciações respeitantes às “áreas como o envelhecimento populacional, as habilitações escolares e profissionais, a modernização, o bem-estar e o estilo de vida, onde o interior está prejudicado em virtude do abandono da sua população mais jovem e qualificada para se fixar no litoral”³¹. Apesar das tentativas de Guterres, o país encontra-se dividido substancialmente entre Norte e Sul, porque “os Portugueses ainda olham para Lisboa como a sede do poder político que determina toda a sua vida”³². Lisboa continua a ser a maior fonte de rendimento centralizado e o país continua a virar-se para a capital seja qual for o fundamento. “O PIB da Grande Lisboa é 90 por cento do valor médio da UE (...) Em 2000, os concelhos de Lisboa e do Porto continuam a liderar o país em poder de compra dos habitantes”³³. O país continua a sentir-se secundarizado relativamente a Lisboa e a economia e o progresso são os sectores que vêem a desigualdade de forças políticas entre a capital e a província³⁴. Cada vez mais pessoas se deslocam para o litoral a fim de alcançarem um melhor futuro, fora do campo. Contudo, não pensemos

²⁸ Possivelmente por consequência dos movimentos migratórios, Portugal tornou-se num país que assistiu ao aparecimento de novos grupos religiosos. O caso mais visível de implementação foi o da Igreja Universal do Reino de Deus que gerou protestos contra a ocupação no Centro Comercial York, em Matosinhos, e, no Porto, gerou atitudes que tentavam impedir a entrada do Coliseu à mesma seita (1995). Pedro Abrunhosa foi uma das personalidades nortenhas que se acorrentou ao portão do Coliseu.

²⁹ António Costa Pinto coord., *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Dom Quixote, 2005, p.144-145.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p.143.

³¹ Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2000, p.96.

³² Joaquim Vieira, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1990-2000*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2001; p.10.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 83.

³⁴ O referendo acerca da regionalização dá conta, justamente, da pouca mobilização do povo face ao discurso.

que a deslocação é rumo às grandes cidades, pelo contrário, os indicadores revelam um abrandamento relativamente ao crescimento demográfico de Lisboa e do Porto. Há quem ainda prefira rumar à província a fim de se escapar, graças aos transportes e às telecomunicações, das movimentações das grandes cidades.

Na década de 90, o Porto conquista a afirmação ao nível cultural. Assiste-se à reabilitação e reabertura do Teatro S. João (mais tarde torna-se Teatro Nacional e Centro de Festival Cinco); no mesmo ano (1995), a Ribeira é declarada Património da Humanidade. Serralves edifica-se, no ano de 1999, como espaço para a arte moderna, não obstante, ao facto de o Porto ser a Capital Europeia da Cultura em 2001 e para celebrar tal conquista constrói a Casa da Música (que devido a atrasos vê a abertura anos mais tarde). Lisboa também tem o seu evento, que lhe concede um título internacional: a Expo 98. Pavilhões que servem de mostra para o país e para o estrangeiro com um sucesso que supera o esperado.

A cultura portuguesa estava a ser levada para além de fronteiras internas, contudo, quem a divulgava³⁵, e temos o exemplo de Miguel Ângelo³⁶ (Delfins), acha que “a cultura sempre foi um parente muito pobre e continua a ser. E ok, dá-se se calhar muita importância e dinheiro à chamada «alta cultura», em que também além de termos a Gulbenkian, um patrono particular que tem feito muito por este país nesse campo, temos o Ministério da Cultura há pouco tempo, com um orçamento muito reduzido e que não dá para fazer muita coisa. Depois acaba por ser tudo o que deveria ser cultura acaba por ser contracultura”.

2. A cultura nacional

Cultura é troca³⁷, consciência, tradição, “um sistema de crenças, valores e símbolos partilhados que tende a reproduzir-se em constante relação com as experiências vividas pelos indivíduos na sua acção quotidiana”³⁸; porém, é vista

³⁵ Miguel Ângelo e Pedro Abrunhosa actuaram no palco da Expo 98 (as notícias mais relevantes encontram-se no anexo Notícias (imagem 4, p.iv; imagem 18, p.ix).

³⁶ Miguel Ângelo (Delfins), Paulo Costa (Ritual Tejo) e Sandra Baptista (Sitiados) participaram no *focus group* que realizamos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade de Lisboa.

³⁷ “Na Antiguidade Clássica, o conceito de cultura designa a acção que o homem realiza – quer sobre o seu meio, quer sobre si mesmo – no sentido de aperfeiçoar as suas qualidades e promover a cultura do espírito” (Ferin, 2002: p.35).

³⁸ Elísio Estanque cita Geertz e Weber aquando do escrito acerca aproximação de fenómenos sociais como a cultura e o poder” in *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século: Actas do I Congresso Português de Sociologia: Vol I, Lisboa, Fragmentos, 1990, p.265.*

também como “uma relação social entre dois ou mais actores, em que um deles está em condições de pôr em prática a sua própria vontade, apesar da resistência dos outros”³⁹.

Os hábitos não são os mesmos, a tradição é afirmada por muitos como desconhecida ou até como inexistente e a forma de ver o mundo deixou de ser a mesma, porque a globalização se instalou e massificou o meio⁴⁰. Após o 25 de Abril parece que se enalteceu até à década de 90 um certo “reencontro com o «orgulho nacional»”⁴¹. Portugal ficou, de certo modo, imbuído numa cultura mitológica da Revolução⁴² que despoletou uma liberdade de escrita⁴³ e de expressão, mas que gerou alguma controvérsia pelo aprisionamento. Talvez como se tivéssemos ficado parados na década de 70, só que, na verdade, nos anos 90, não se queria era que o passado, ainda lembrado, retornasse à vida dos portugueses. Os artistas, com a liberdade adquirida, aproveitaram para usar a palavra em prol de uma mensagem a passar, fosse ela qual fosse, mas que chamasse a atenção do auditório para os problemas que a sociedade atravessou, vinha a atravessar (apesar da época de prosperidade) que poderiam ter repercussões num futuro mais próximo do que o imaginário poderia chegar. O passado não ficou “lá trás”⁴⁴ e vamos poder verificar isso com a análise retórica das letras dos cantautores portugueses que marcaram a música *pop/rock* da década de 90, pelo carácter, pela mensagem, pela irreverência, essencialmente, pela identidade que cada um transportava que lhes assegurou um lugar, por mais ou menos tempo, no panorama da música nacional. A música acaba por ser um elemento integrador de determinada cultura, porque junta diferentes componentes de um espaço social, de uma experiência individual e colectiva,

³⁹ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰ “O recente fenómeno mundial da globalização da economia, da técnica, dos meios de comunicação e de informação, promovendo um intercâmbio cada vez mais largo e acelerado entre emissores e receptores provenientes das mais diversas áreas geográficas do planeta, tornou de todo obsoleta a ideia de um solipsismo cultural e, pressionando o encontro de culturas por troca, circulação ou imposição de material simbólico, justifica que hoje se perspetive a humanidade, não como um grupo de si homogéneo, porque abstractamente determinado por uma qualquer vaga «essência» ou natureza comum, mas como o mais abrangente, heterogéneo e dinâmico sistema de interacção simbólica, em vias de crescente universalização e uniformização” (Blanc, 2001: p.13).

⁴¹ António Sousa Ribeiro aborda a questão da identidade evocando o discurso de Saramago acerca do orgulho nacional e acrescenta: “a euforia do 25 de Abril não traz consigo a confirmação de uma identidade nem a tranquilidade de uma «função» social agora «naturalmente» assumida, mas sim a persistência de interrogações que vinham já de trás”. (Ribeiro, 1990: 497).

⁴² António Sousa Ribeiro, “O campo literário português no pós-25 de Abril”, in *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século: Actas do I Congresso Português de Sociologia: Vol I*, Lisboa, Fragmentos, 1990, p.494.

⁴³ “Em termos evolutivos, um dos principais efeitos da escrita, qualquer que seja o código utilizado, foi destacar os enunciados humanos da situação da sua enunciação e permitir a sua manipulação. Nas culturas anteriores, exclusivamente orais, a linguagem controlava as pessoas e o seu comportamento; com a escrita acontece o contrário. As sociedades que lêem e escrevem atingem um nível de controlo sobre a linguagem que lhes permite deter uma espécie de poder sobre os seus destinos” (Kerckhove, 1997: 256).

⁴⁴ Alusão à letra dos Xutos e Pontapés “É uma história que se faz, o passado foi lá trás”.

do conhecimento da história e da tradição, de um todo que, directa ou indirectamente, se liga ao compositor.

Da tradição, “andamos todos um bocadinho à procura”, refere Miguel Gameiro em concordância com Miguel Guedes, “andamos à procura de nos situarmos nesta Europa, porque estas questões da Europa são todas muito interessantes, são todas muito agradáveis nalguns aspectos, mas de repente damos-nos conta que a tradição em si deixa de ter importância que tinha. Deixamos de ser um país, passamos a ser vários. E acho que isso compete-nos a todos nós tentar fazer essa preservação e não nos deixarmos ser formatados, porque às tantas falamos numa formatação em que somos um só país, um só elemento esquecendo todo o que temos para trás, que é a história de um país (...) e um país como o nosso tem uma história tremenda e tão bonita e tão grande e tão vasta. Mas isso compete-mos a nós e às gerações que vêm aí tentar perceber e preservar essa identidade. Porque o mundo lá fora é fabuloso, mas aquilo que nos marca enquanto seres humanos e enquanto portugueses é o país que temos e a nossa tradição, é o nosso chão. O nosso país é o nosso chão”.

Cultura também é arte⁴⁵. Especificamos a música para a “análise sócio-figural”⁴⁶ das bandas, através das letras, que nos conduzem à representação social de uma cultura popular (diferente da elitista)⁴⁷. Popular e nunca populista nem popularizada, visto que os termos e os conceitos se distinguem⁴⁸. Queremos aludir a uma cultura de todos que, não raras vezes, acaba contra-sistema como retratam as bandas que seleccionamos para este estudo. Bandas que se inserem num contexto de estabilidade e democratização social que ainda encontram uma cultura (in)definida⁴⁹. O auditório não tem de circunscrever idades; porém, encontramos, na década de 90, jovens que “vêm a liberdade como sistema natural e adquirido, algo desde sempre em vigor. Talvez por sejam mais libertários que alinhados⁵⁰, mais hedonistas que estóicos, mais dispersos que metódicos, mais individualistas que colectivistas, mais irreverentes que obedientes,

⁴⁵ “A arte moderna enraíza-se no trabalho convergente destes valores individualistas que são a liberdade, a igualdade, a revolução” (Lipovetsky, 1989: 91).

⁴⁶ Alain Mons, *A metáfora social* – Imagem, território, comunicação, Porto, Rés, 1998, p.15.

⁴⁷ “This insight relativizes or democratizes works of art and raises questions about the distinction that universities have made between high culture and popular or mass culture” (Storey, 2006: 532).

⁴⁸ “Popular culture cannot be treated as a peg on which to hang glib generalizations about the state of the world or about popular feeling. Equally, popular culture does not make people think and act in particular ways” (John Street, 2006: 3).

⁴⁹ “A repeated accusation is that a notion of a democratised culture, a transformed and ‘truly popular’ culture, has been diluted to become a populist celebration of existing popular forms” (Storey, 2006: 571).

⁵⁰ Os Delfins justificam esta asserção com a “Marcha dos Desalinhados”: “Sem cor, nem Deus, nem fado, Eu estou desalinhado”.

mais impetuosos que políticos⁵¹. Sentem-se porém insultados quando um editorialista, desiludido com o aparente vazio das suas formas de contestação, os apelida «geração rasca»⁵². Reclamam apenas querer viver com valores que dizem ser os do seu tempo e que os adultos não compreenderão. Os seus heróis vilipendiam o poder político, como o cantor Pedro Abrunhosa, fenómeno de popularidade que ajuda a mobilizar os jovens contra o «cavaquismo» na sua fase final, ou ignoram-no, como a banda musical Silence4, outro súbito sucesso nos anos finais da década, através da qual regressa a língua inglesa ao *rock* nacional”⁵³.

Continua a existir um grupo social, uma liderança⁵⁴, que força ao consentimento face à estandardização que se implantou desde a entrada na União Europeia⁵⁵. A prosperidade poderia ser o estado de equilíbrio, mas nunca é conseguida na totalidade pelo estabelecimento de uma classe dominante, apelidada, por elitista. A consciência de colectivo e de comunidade é dita, todavia, continua a haver uma hierarquização em que cada um diz: “Venho para lutar no mundo, Pelo que sonho e pelo que desejo” (Pólo Norte, “Conflito”, *Expedição*, 1995).

A contracultura é discutida por Roszak no sentido em que “muito mais do que «merecer» atenção, exige-a, até, com uma premência desesperada, pois, para além destes jovens inconformistas e seus herdeiros nas próximas gerações, não faço a menor ideia onde se poderá descobrir o descontentamento e inovações radicais susceptíveis de transformar esta nossa civilização desorientada em algo a que um ser humano possa dar ao designação de «lar»”⁵⁶. Esta última asserção remete-nos para Miguel Guedes que

⁵¹ Os Sitiados em “Amor É” têm escrito: “Ai eu creio na glória do senhor, E venero esta grande nação, Mas nunca me deu, Pra matar ninguém”. “Ai eu creio na revolução, E eu amo este meu país, Mas nunca me deu, Pra matar ninguém”.

⁵² Este foi um termo aplicado para uma suposta sociedade de adultos falhados que não dariam qualquer rumo ao país. “Of course, there is always a gap between the generations and it is difficult to judge whether the gap is now wider than it has been in the past. The conflict between generations is really one form of the maturing process in adolescence, and should trouble us only when it is so wide that the maturing process itself is disrupted” (Stuart Hall and Paddy Whannel, in Storey, 2006: 46). O termo foi «proposto» por Vincente Jorge Silva (ex-director do público), num editorial do *Público*, em comentário a uma manifestação de estudantes contra a ministra da Educação, Manuela Ferreira Leite.

⁵³ Joaquim Vieira; Portugal Século XX: crónica em imagens 1990-2000; Círculo de Leitores; Lisboa; 2001; p.125.

⁵⁴ “The State is the entire complex of practical and theoretical activities with which the ruling class not only justifies and maintains its dominance, but manages to win the active consent of those over whom it rules” (Storey, 2006: 91).

⁵⁵ Os Ritual Tejo escreveram uma música relativamente à inserção na Europa:

“Quero ser cidadão da Europa
Ser Português é tão foleiro
Podem-me chamar eurosaloio
Ai, quem me dera ser estrangeiro”.

⁵⁶ Theodore Roszak, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p.13.

diz: “eu não sei que cultura é que este país quer”. O artista falou do facto de haver uma certa exaltação pelo patriotismo, não sendo reconhecida a música se composta em outra língua que não o português, ainda mais, quando “a língua é um veículo”. “É evidente que tenho a noção que falo sobre Portugal, falo sobre portugueses, falo sobre pessoas que conheço... mas não acho que Portugal esteja à espera de nenhum contributo nosso”⁵⁷. Contracultura, para Ana Deus, é “a vontade de conhecer mais coisas que não sejam propriamente as coisas normais da vida, ou regulares ou regulamentares. Já vai um bocadinho de uma predisposição das pessoas. Foge-se um bocado à vida chata, normal”.

Miguel Ângelo enunciou que “à partida deveria ser uma coisa diferente a contracultura e a música *pop/rock* e os anos 90, mas não é tanto assim. É uma coisa que não é subsidiada, que não tem apoios, embora seja *mainstream* acaba por ser independente e tem de ser feita com o esforço das pessoas e dos músicos e dos empresários que estão com eles e acaba por ir contra a cultura dominante”. Sandra Baptista, ex-acordeonista dos Sitiados, concorda por inteiro com a afirmação de Miguel Ângelo e é Paulo Costa (Ritual Tejo) quem acrescenta que “o que acontece é que a música acaba por ser, muitas vezes, o motor, a chamada locomotiva”, para a dança, o cinema, para a arte subsidiada que se vai fazendo em Portugal. “Eu acho que nós, de certa forma, nunca acarinhámos verdadeiramente a nossa cultura. Há sempre um preconceito aqui, um preconceito constante, ou permanente, e esta coisa de fazer coisas em português ou ir buscar coisas à nossa tradição não deveria ser um esforço, deveria ser algo que nascesse connosco”, acrescenta Sandra Baptista. “Olhamos para trás e, realmente, houve ali aquele espaço, aquele vazio, e nós não sabemos verdadeiramente como acompanhar. O que é que é isto? O que é a nossa tradição? Quais são os nossos costumes? Quais foram os nossos costumes? Agora temos a necessidade de irmos buscar coisas lá atrás” (Paulo Costa).

Na verdade, por mais que procuremos uma definição de contracultura é difícil de a conseguirmos até mesmo pela complexidade do próprio conceito de cultura, mas tentaremos voltar à discussão com a ajuda de Roszak. “Não acho que haja nenhuma noção evidente do que é a contracultura, sendo que parece-me evidente que sendo

⁵⁷ Miguel Guedes confessou durante a entrevista directa realizada na SPA (Sociedade Portuguesa de autores) no Porto, que “parece que alguém que, em Portugal, cante numa língua que não a língua de Camões, já é uma espécie de proscrito pela natureza e, portanto, não me parece que as pessoas tenham muito interesse em pessoas que não cantam na língua portuguesa. Como se não fosse português, como se não amasse em português...”.

qualquer coisa contra, é contra algo e, não sendo contra a cultura, porque faz parte dela, é também, de alguma forma, uma emanção da cultura mais *mainstream*, se calhar. Acaba por ser filha, nem que seja a filha reactiva” (Miguel Guedes). “A contracultura acaba por ser uma coisa mutável. Tem que se estar sempre a fugir àquilo que começa a ser assimilado e que começa a ser normal, não para contrariar, mas para criar novas coisas, novas tendências. Tem que ser o que não está instituído, tem que se inventar” (Ana Deus). E uma outra abordagem é ainda permitida, ver a contracultura sob o prisma musical “música é cultura”, como disse Sandra Baptista, e sob o prisma social. Rui David (Hands on Approach) explica que “aquilo a que, muitas vezes, chamamos música alternativa acaba por ser uma espécie de contracultura, no sentido em que se tentam quebrar determinados estereótipos, não seguir determinados padrões... Depois poderá haver o lado social, numa espécie de protesto, numa espécie de grito de revolta contra determinadas situações sociais”.

A cultura é um discurso e esse discurso é linguagem⁵⁸. A linguagem tem o propósito de comunicar, ou seja, é utilizada uma linguagem intencional (retórica, que abordaremos no capítulo seguinte) também nas composições musicais. A linguagem musical ao desenrolar-se “no tempo é extensa e mensurável numa só dimensão: é uma linha”⁵⁹, daí a linearidade que a caracteriza e que nos leva de encontro a outra característica muito importante: a criatividade. “Qualquer uma língua, pode gerar um número infinito de frases e comunicações” que se articulam com a experiência e confirma como a linguagem pertence à cultura. Os signos são o valor que despoleta da troca simbólica “isso implica que a cultura é a forma actual de reconstituir a unidade da experiência, de a articular figurativamente; a lógica da cultura é mais figural que simbólica. Tudo se joga em torno de um permanente trabalho sobre o imaginário (que se confunde com o arquivo geral da experiência), que tende a ser polarizado em torno de certas figuras, concreta e materialmente dadas. Tudo pode constituir figura”⁶⁰ e, portanto, a imagem da banda é a figura que vai transmitir a identidade da banda para o auditório.

⁵⁸ “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos. No entanto, o problema é fazer aparecer, do estádio puramente metafórico, uma expressão como «linguagem da cidade». Metaforicamente, é muito fácil falar da linguagem da cidade como se fala da linguagem do cinema ou da linguagem das flores” (Barthes, *A aventura semiológica*, 1987: 184).

⁵⁹ Nelson Vilela, *Linguagem Humana*, Braga, Editora Pax, 1980, p.35.

⁶⁰ José A. Bragança de Miranda, *Teoria da Cultura*, Século XXI, Lisboa, 2002, p.24.

E chegamos a uma conclusão, segundo Sandra Baptista, de “que a nossa cultura é uma contracultura, porque nós vivemos realmente a cultura dos outros, de certa forma”.

3. A cultura *pop* à mistura com a música *rock*

Vivemos numa sociedade em que a música faz parte do nosso dia-a-dia. Por mais que não a vejamos, podemos ouvi-la no rádio, na televisão, em vários suportes, por qualquer lado que andemos encontramos música.

Portugal vive sob uma cultura popular que, por vezes, tende a esquecer. Os músicos que nos acompanham, neste estudo, assumem-na como cultura – sem a considerarem menor ou maior, inferior ou superior, como enunciou Rui David: “cultura tem a ver com formas de expressão. Formas de expressão que poderão ser artísticas, mas que, se calhar, poderão ser não artísticas, não interessa. Caracterizam um determinado povo e resistem ao passar dos tempos”. O cantautor dos Hands on Approach explica que sempre foi um pouco “contra as elites”, porque pressupõem “um conjunto de pessoas que tem poder e que se unem com o objectivo que, para elas é comum, normalmente tem a ver com o bem-estar delas. O que quer dizer que todas as outras que estão de fora não vão usufruir desses benefícios que, a partida, se querem atingir. A contracultura acho que acaba por ser mais inofensiva e só tem pontos positivos, porque são lados diferentes. É sempre positivo para o desenvolvimento de um povo e de uma sociedade haver alguém que nos acorde quando estamos um bocado de olhos vendados, porque vive-se uma fase em que, cada vez mais, estão estereotipados... parece que há alguém que tem que comandar a nossa vida e nós andamos tipo rebanho”.

Uma sociedade que serve de influência para a composição, pois, como diz Miguel Gameiro, “o que mais me influencia são as pessoas. Quando eu escrevo, por norma, há sempre situações aqui ou ali, que podem acontecer no sítio mais insuspeito possível, podem acontecer num centro comercial, num banco de jardim, num restaurante, sei lá, em qualquer sítio, e, portanto, são mais as pessoas que me influenciam, isto em termos de palavras. De ver uma determinada situação, de colocar-me na pele dessa pessoa e dessa situação e pensar se eu fosse aquela pessoa o que é que eu escreveria ou como é que eu seria e como é que eu reagiria”. Para Ana Deus, as influências recaem sobre “gostar de ouvir as pessoas com quem estou a tocar. Depois as letras. Gosto de perceber a letra como se fosse uma história e interpretar e criar uma espécie de ambiente ou de interpretação vocal ou qualquer coisa para ela também”.

Conforme disse a artista, a cultura também muda e vimos como, ao longo de uma década, a cultura e, conseqüentemente, a música, os sítios, os tempos mudaram. A música contracultural, que assenta no hemisfério da contracultura, não é mais juvenil, até porque a cantautora se considera mais contracultura do que os filhos, simplesmente “há diferentes públicos, diferentes noites e diferentes sítios. O público é mesmo um organismo. Parece que, naquele dia, naquela hora, há uma contaminação qualquer que se cria”.

Existe uma ligação, quando falamos em música popular, entre o texto e a audiência, ou seja, entre a letra e o público. Os aspectos sociais, económicos, de grupos... tudo pode ser encontrado na composição das letras de uma música e a “pop music culture – songs, magazines, concerts, festivals, comics, interviews with pop stars, films, etc. – helps to establish a sense of identity among youth”⁶¹.

Quando falamos em contracultura recordamos o movimento estudantil de Maio de 68. França e os Estados Unidos da América vivenciaram o acontecimento de forma efusiva, ainda que se verificasse o mesmo movimento em mais alguns países. Portugal acabou por ficar um pouco mais distante do acontecimento, pelo menos nesse ano; no entanto, em Coimbra, ainda se verificaram manifestações. “Em toda a Europa ocidental a história é a mesma: os estudantes podem fazer vacilar as suas sociedades, mas, sem o apoio das forças sociais adultas, não logram derrubar a ordem estabelecida”⁶².

A contracultura começava a revelar-se por entre os mais jovens e, após a Revolução de Abril, as contestações tiveram mais direito à praça. Os órgãos de informação detêm em si importância; no entanto, a acção deles em prol da sociedade nem sempre se evidencia. Eles podem ter uma acção deformadora e “reconhecer como um facto a acção deformadora dos órgãos de informação não é o mesmo que dizer que os jovens não tenham criado um estilo de vida próprio, ou que não o sigam com seriedade”⁶³. É uma «nova cultura» que encetou nos finais do século XX. Roszak disse-lho na década de 60, mas atrevemo-nos a dizer que foi também, na década de 90, em Portugal, que essa cultura, a popular, se implementou de forma mais consistente.

⁶¹ John Storey, *Cultural theory and popular culture – an introduction*, 4th ed., Edinburg, Pearson – Prentice Hall, 2006, p.42.

⁶² Theodore Roszak, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p.20.

Os Delfins compuseram a música “A bandeira” que fazia um retrato da nação:

“está na tua mão!

está na tua mão!

está na tua mão unificar a bandeira

bandeira!”

⁶³ Theodore Roszak, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p. 58.

A música *pop* traz consigo o carácter real, mesmo que revelado através de metáforas ou por entre um simbolismo nem sempre fácil de decodificar. “Os místicos e os românticos que mais se acercaram do lado escuro do espírito oferecem-nos todo um repertório de brilhantes metáforas e imagens para explicar a sua experiência”⁶⁴. A sua interpretação acaba por criar uma imagem que é comumente assumida, sobretudo, pelos mais jovens. Os jovens identificam-se com músicas de carácter interventivo ou, tão-simplesmente, rebelador. O consumismo enalteceu o género *pop* por entre os vários estilos não apenas por ser aquele que desencadeia os tantos outros estilos, mas por ser aquele em que a comercialização se tornou mais fácil e, portanto, o mais adoptado pelas massas: “teenagers should be persuaded that their taste is deplorable and that by listening to jazz instead of pop music they might break out of imposed and self-imposed limitations, widen their sensibilities, broaden their emotional range, and perhaps even increase their pleasure”⁶⁵.

Falamos, anteriormente, que a cultura popular é considerada por alguns estudiosos como uma cultura menor. Introduzimos o conceito de contracultura e incitamos Roszak a ideia de falarmos em contracultura é o mesmo que falarmos em cultura marginal. Segundo Roszak, “os jovens pouco mais podem fazer do que remodelar por formas menores ou marginais a cultura que lhes for legada”⁶⁶. E continua ao dizer que por contracultura podemos definir “uma cultura tão radicalmente afastada dos pressupostos centrais da nossa sociedade que para muitos mal parece uma cultura, assumindo, pelo contrário, o aspecto alarmante de uma irrupção barbária”⁶⁷. Hoje, a contracultura afigura “o instinto saudável que se recusa, a nível tanto pessoal como político, a praticar uma violência tão a sangue-frio sobre a nossa sensibilidade humana, tornar-se-á claro o motivo por que o conflito entre os jovens e os adultos na nossa época mergulha tão particular e tão dolorosamente fundo. Numa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos esse animal estranho, limitado pela sua cultura, cujo instinto biológico de sobrevivência se exprime ao nível de geração. São os jovens, chegados com olhos que vêem o que está patente, que têm de refazer a cultura letal dos mais velhos, e de a refazer com uma presa desesperada”⁶⁸.

⁶⁴ Theodore Roszak, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p.73.

⁶⁵ John Storey, *Cultural theory and popular culture – an introduction*, 4th ed., Edinburg, Pearson – Prentice Hall, 2006, p.43.

⁶⁶ Theodore Roszak, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p.63.

⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p.64.

⁶⁸ Idem, *Ibidem*, p.69.

A contracultura é encarada como uma revolta colectiva, no entanto, não sabemos se essa será a melhor forma de a caracterizar, afinal “de vez em quando encontra a sua identidade própria num símbolo nebuloso ou numa canção que parece proclamar pouco mais do que «somos especiais... somos diferentes... estamos de longada para fugir às velhas corrupções do mundo»⁶⁹.

Uma experiência não fundamentada em futilidades políticas, mas na racionalidade de uma potencial democracia. O que importa não é derrubar o governo, todavia, é fulcral espalhar a palavra sem preponderar efeito sobre as classes dominantes. Há que ter em atenção os oportunistas que se fazem passar por defensores de causas ou contestadores contraculturais, mas na verdade apenas se estarão a aproveitar para serem porta-vozes *popstars* (e aqui pode ser do estilo *pop* ou *rock*).

Quando se diz que a contracultura se reveste de um certo carácter individual é no sentido de que comporta significado. É uma visão mais consciente com base no que se passa na época e em experiências que cada um assimila. É assim que “resulta, sim, de afirmarem o valor intelectual do paradoxo e da sua convicção de que a análise e o debate acabarão por ceder à experiência inefável”⁷⁰.

A música *pop/rock*, não é por estes artistas considerada menor, nem tão-pouco existe na concepção uma cultura menor. Ana Deus enfatiza mesmo que faz *pop/rock* porque “era a música que ouvia e consumia, anglo-saxónica, que é a música *pop*”. Miguel Gameiro define *pop* como o que “tem a ver com popular, massas. Eu, pessoalmente, gosto mesmo é de canções assim e de tocar e de escrever e depois logo se vê para onde é que aquilo vai e deixo às pessoas esse ‘julgamento’”. O cantautor dos Pólo Norte vê nos concertos “o momento em que as pessoas ouvem as canções, se identificam com elas por alguma razão especial e as cantam e se sentem bem com isso. Se sentem, de alguma forma, alertadas para isso. Não tanto na vertente crítica, social, geral, Estado ou política, mas, se calhar, mais na crítica social interna, a nossa crítica enquanto seres. O nosso despertar de consciência enquanto seres humanos”. Miguel Ângelo diz que “as letras mais válidas são sempre em português por uma razão lógica da maneira como as pessoas se exprimem e de como as pessoas sonham em português”, ao passo que Miguel Guedes e Rui David objectam no sentido em que a língua é universal.

⁶⁹ Theodore Roszak, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p.70.

⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p.105.

O consumo desenfreado, o material e a falta de consciência social acabam por se sobrepor a uma tradição sem que a consigam eliminar, todavia, de forma a que esteja oculta e não predominante. Porém, estaremos a falar em tradição ou em falta dela quando nos situamos na década de 90? Terá a tradição estado em vias de extinção no que concerne a valores detectados na sociedade portuguesa do final de século?

Miguel Ângelo ressalva que “somos muito pequenos. Acho que cá, em Portugal, há um estilo de pessoas e há um estilo de sons que se ouvem mais ou menos tradicionais. Há a parte mais urbana, mas acho que no fundo estamos muito ligados”. Paulo Costa não deixa de dizer que na música popular existe tanta criatividade como em qualquer outra forma de arte, pois é uma “linguagem universal” (Sandra Baptista), e, por isso mesmo, a cultura popular nunca pode ser assumida como uma cultura menor⁷¹, embora todos tenham consciência que é vista como tal. “*Pop*, quase por defeito, torna-se numa coisa menor. Mas não é uma questão de interpretação porque é tudo muito subjectivo. Muitas vezes o *pop* e o *rock* são considerados menores injustificadamente”. Miguel Gameiro confessa que “essa desvalorização das bandas *pop* sempre me fez uma certa confusão”.

A cultura popular, na qual se enquadra a «nossa» música, envolve muita gente e quase nos atrevemos a dizer que é este género que envolve diferentes estilos e mobiliza mais a sociedade. O *pop/rock* trouxe uma nova dimensão ao *jazz* e é por ele influenciado, em determinada medida. Além disso, é através deste estilo que advêm estilos mais recentes como o *rap* e o *hip-hop*. É a cultura popular que acaba por invocar a «cultura de elite»⁷², porque a cultura popular é “a residual category, there to accomodate texts and practices which fail to meet the required standards to qualify as high culture. In other words, it is a definition of popular culture as inferior culture”⁷³.

A cultura popular é a cultura “which originates from ‘the people’. It takes issue with any approach which suggests that it is something imposed on ‘the people’ from above. According to this definition, the term should only be used to indicate an ‘authentic’ culture of ‘the people’”⁷⁴. E é aqui que se situa o processo simbólico que

⁷¹ Stuart Hall distingue o que entende por “popular art”, enquanto parte integrante da cultura popular. “Popular art is not art which has attempted and failed to be ‘real’ art, but art which operates within the confines of the popular” (Storey, 2006: 41).

⁷² “High/low thus describe the emergence of consumer elites or cults, on the one hand (the bohemian *versus* the conformist) (...), on the other (the modernist and avant-gardist against the orthodox and the mainstream)”. (Simon Frith in Storey, 2006: 594).

⁷³ John Storey, *Cultural theory and popular culture – an introduction*, 4th ed., Edinburg, Pearson – Prentice Hall, 2006, p.5.

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p.7.

está enredado no capitalismo, sem nunca esquecermos que “música é cultura”, como salienta Sandra Baptista, e, não obstante, é quase como que omnipresente “faz parte do dia-a-dia, é um bem essencial, é um bem básico”. Nenhum dos cantautores se assume como socialmente interventivo, assumindo que dão opiniões⁷⁵; no entanto, os Blind Zero tiveram essa atitude, nos primórdios da carreira. “No início dos Blind Zero éramos mais novos e havia alguma vontade de dizer algumas coisas mais políticas. Continuo a dizê-las pessoalmente, quer dizer, na minha vida normal tenho opiniões. Nunca me coibi nem nunca tive receio... Numa altura em que fui mandatário da Juventude da campanha presidencial do Francisco Louçã perguntavam-me, numa entrevista televisiva, se eu não tinha receio que isso causasse um impacto negativo nas pessoas que me ouvem ou gostam da minha música. Essa pergunta para mim, embora eu a perceba, é uma pergunta inquinada por um juízo valorativo muito negativo das pessoas”, revela Miguel Guedes e complementa que hoje, prefere “deixar a razão fora da música ou tentar o mais possível deixar fora da música e pensar com o coração”.

Paulo Costa referiu que “escrevemos as letras conforme o que está a passar na nossa vida. Para mim os álbuns nesta altura espelham muito as fases da minha vida”⁷⁶. Sandra já vê a mensagem de Sitiados “com sentido de humor, relatar o dia-a-dia, como nós víamos ou sentíamos o país. Daí músicas como “puta de vida”, mas no fundo era pôr as pessoas a cantar questões da nossa sociedade remas que eram actuais. Ideologias o João defendia algumas da parte de esquerda política, mas mesmo ao nível de espectáculos e de letras tens muita coisa dirigida a Cavaco Silva sim, aquilo era um ministro de inspiração fortíssima na altura”. Para além de definir o espectro, Miguel Ângelo evoca o segundo e o terceiro discos dos Delfins que eram um bocadinho mais “politizados” sem ser político, “porque estávamos a passar por questões que nos tocavam como o serviço militar obrigatório que nos lixava a vida dos ensaios e espectáculos”.

Sandra Baptista deixa sobressair uma asserção muito importante no que concerne ao contexto, ao tempo, à memória do país e da música: “Para mim, música é muito simples: tu gostas ou não gostas”. Independentemente de quem seja o público ou o autor mais contracultural ou que vai defronte com a cultura de elite, o que interessa é

⁷⁵ Paulo Costa declara que tem “algumas coisas politizadas, mas sempre com um toque de sátira, assim muito de leve uma canção muito directa. Digamos que não tem regra. A minha ideologia... ao fim de contas a minha ideologia também é subjectiva e pode ser de esquerda, pode ser de direita, mas, no fundo, todos queremos um bem comum e não me parece que isso seja muito importante”.

⁷⁶ “A ordem cultural resulta, para a sociedade, em «todo um estilo de vida» característico, que é influentemente permeante e real, embora possa ser difícil de descrever” (Kroeber, 1993: 238).

que se goste tanto da música que se faz como daquela que se vê e que se ouve. Os públicos são diferentes, as zonas diferentes, o espaço e o tempo diferente “estamos a falar de pessoas e de um grupo de pessoas que está em determinado momento e em determinado local”, remata. Miguel Gameiro vai de encontro à opinião da acordeonista dos Sitiados, mas assume o que sente, enquanto músico: “quando começo a subir mais para o Norte do país as pessoas são mais espontâneas, são mais efusivas demonstram muito mais facilmente para o melhor e para o pior, está tudo um bocadinho mais à flor da pele”. Miguel Guedes, assume que se identifica mais com o “lado mais marginal, menos *mainstream*, menos *bubble gum*, do que a cultura vigente das últimas décadas, que é uma cultura televisiva, uma cultura de seriado e que contamina tudo e que seca tudo à volta como o eucalipto. Seca tudo à volta”. O cantautor dos Blind Zero acredita que “as formas mais criativas, mais importantes, que fazem as coisas avançar e que, de alguma forma, são pontas de lança de alguma coisa estão nas formas de contracultura, ou da cultura mais marginal. Acho que se há alguma coisa que deve passar por um movimento, que faça algum tipo de quebra com laços do passado, que procure ser algo de novo é alguma urgência em dizer as coisas e essa urgência, normalmente, está mais associada a gente mais nova”.

A função da música é estabelecer uma relação entre o público e as emoções representadas nas composições por parte dos seus autores. Pelo som do *pop/rock*, os cantautores chegam ao auditório apresentando a figura/imagem à frente do significado.

Estamos perante a cultura da imagem representada na linguagem do sentido que vai declarar um envolvimento co-movente.

Capítulo II – O discurso dos cantautores portugueses

A retórica é a arte de bem falar, de bem ouvir, mas, sobretudo, de bem argumentar que a sociedade transporta ao longo do tempo.

Advinda da Antiguidade, numa perspectiva bem diferente daquela que encontramos hoje, tinha um estatuto epistemológico de *technè* que buscava os meios de persuasão com base em cada caso. “Para os antigos, a retórica englobava tanto a arte de bem falar – ou eloquência como o discurso ou as técnicas de persuasão e até mesmo de manipulação”⁷⁷ só que, face à realidade das sociedades democráticas, assistiu-se à «viragem retórica». “A retórica tinha de ser adequada à realidade ao discurso para escutarmos e entendermos o que é dito e, conseqüentemente, pode fazer com que consigamos melhorar a capacidade de argumentar. É que a retórica é, também, argumentação e, portanto, “pertence à família das acções humanas que têm como objectivo convencer”⁷⁸.

Num discurso argumentativo, sabemos que o objectivo é que os argumentos sejam válidos de forma a despertarem a atenção do auditório e, eventualmente, conduzirem-no à adesão. Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca enfatizam esta questão no *Tratado de Argumentação*, datado de 1958, e são estes autores (com o acrescento das perspectivas de Toulmin e Meyer) que vamos ter como referência ao desbravar caminhos em torno do «eu» musical.

Tudo passa pela existência, como escreve Miyamoto Musashi, o que nos leva a afirmar que há uma ligação entre o indivíduo, o discurso e o auditório. A retórica dá importância ao *outro*, sendo que o *outro* está sempre presente até mesmo quando simplesmente pensamos. O músico tem a necessidade de ser ouvido e, por isso, acaba por ter em conta o discurso a passar ao público. Não lhe basta a composição em privado – aquela que não deixa memória – uma vez que ele tem de exteriorizar o que escreveu e fazer com que os outros o ouçam. O acto de escutar alguém abre a possibilidade de ser admitido um ponto de vista. Estamos abertos a concordar/discordar, acima de tudo, estamos predispostos à mensagem.

O compositor tem um papel importante ao mostrar os seus argumentos e, conseqüentemente, o seu ponto de vista, mas sem um investimento por parte do auditório de nada lhe serve. Tem de haver uma predisposição do auditório face ao

⁷⁷ Michel Meyer, *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*, Lisboa, Edições 70, 1998, p.17.

⁷⁸ Philippe Breton, *Argumentação na comunicação*, Lisboa, Dom Quixote, 1998; p.11.

discurso, pois, tal como o orador, também o auditório tem validade e transporta razão. Perelman e Toulmin têm algo a dizer a este respeito, sendo que o primeiro considera que existe uma razão universal, uma verdade, e o segundo certifica a racionalidade de um campo ao ver a razão como um bem que cada um possui⁷⁹.

Neste estudo, vamos poder ver como se pode aplicar a «nova retórica» ao discurso musical. Pretendemos dar resposta a questões como: que discurso argumentativo nos revela um compositor? Perante a possibilidade de uma retórica musical hoje que argumentos fundam a estrutura lírica? E o auditório é atingido de que forma?

Em suma, centramos este estudo na lírica da música *pop/rock* dos anos 90, iremos analisar as categorias argumentativas de Perelman, referentes à «nova retórica».

⁷⁹ O que acontece é que Toulmin sustenta que não existe nenhuma verdade que se sobreponha a outra verdade, porque “o tipo de fatos que podemos apontar e o tipo de argumentos que podemos apresentar, mais uma vez, dependem da natureza de cada caso” (Toulmin, 2006: 19). O homem actua de acordo com a circunstância em que se insere ou se vê inserido.

1. O orador face ao auditório

A «nova retórica» é conduzida pela racionalidade prática da retórica clássica e evoca uma racionalidade intermédia. Vamos de encontro aos valores, o que nos faz avaliar o discurso de forma a que não haja conflito entre o interlocutor e o auditório. A ponderação é um elemento intrínseco ao discurso retórico e daí que o interlocutor tenha de ter em linha de conta as condutas, as escolhas e as decisões de cada um. É esta a razão prática da qual deriva a persuasão retórica e o acto de convencer da dialéctica que podem ser utilizadas pelo orador. Cabe-lhe a ele decidir sobre qual delas vai recair o seu discurso, de modo a que se consiga obter a eficácia performativa pretendida sobre o auditório.

Esta «nova retórica» dá-nos a conhecer uma outra interpretação do conceito de auditório. O auditório é o destinatário importante que o interlocutor pretende preservar e, por isso, tem de se adaptar a ele: “o grande orador, aquele que tem influência nos outros, parece animado pelo próprio espírito do seu auditório”⁸⁰. Ao compor, o músico tem em conta a argumentação intencional, pois faz suscitar no público outras paixões (ele que vê, tem em atenção e pode identificar-se com aquela letra).

Toulmin, em *Os usos do argumento*, escreve: “um homem que afirma alguma coisa aspira que a sua declaração seja levada a sério”⁸¹. Com este dito, Toulmin vai de encontro à noção de auditório abordada por Perelman. O que o autor pretende clarificar é que todos têm o direito a se expressarem, sendo cada um detentor de uma razão. No entanto, ressalva que não é pelo facto do orador revelar a sua razão que vai tornar o argumento irrefutável e, por isso, merece a atenção por parte do auditório. Convém não esquecermos que podemos não refutar a argumentação se tivermos melhores argumentos que confirmem a tese⁸².

2. O «nosso» auditório

O novo conceito que surge de auditório exige a distinção entre auditório universal e auditório particular: universal, quando estamos a falar de premissas que não

⁸⁰ Chaïm Perelman, Lucie Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.32.

⁸¹ Stephen Toulmin, *Os usos do argumento*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.15-16.

⁸² Toulmin introduz a noção de campo e desenvolve a sua tese em torno de que se o orador argumenta também pede. Pede que lhe dediquemos atenção, para além de que espera a comunhão do auditório. Efectivamente, os músicos esperam que o auditório esteja pronto para os ouvir, para os acompanhar, para compartilhar o que é dito e o que é vivido. Os compositores escrevem de modo a partilharem algo deles com o que pode ser de qualquer um que faça uma interpretação. Tal como Perelman diz a palavra do orador não é *palavra de evangelho* (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 2000: 24) ao pressupor a humildade por parte de quem fala e no discurso musical podemos bem ver como isso se traduz na realidade.

factos, verdades e presunções⁸³; particular, quando envolve premissas que são valores (hierarquias de valores e lugares do preferível ou *topoi*). No âmbito deste estudo, identificaremos o auditório particular como aquele para o qual se direcciona o discurso musical, não obstante à pressuposição de um auditório universal⁸⁴.

Desta forma, o auditório resulta de uma construção mental do orador. O orador pensa para quem vai falar e adequa o discurso a essas pessoas. Estamos a falar de um discurso intencional para o auditório, sobretudo um auditório particular, que reúne “pessoas diferenciadas pelo seu carácter, as suas ligações ou as suas funções”⁸⁵. Direccionarmo-nos para o auditório particular (não significa que estejam em causa mais ou menos pessoas), quando o orador pretende a adesão do auditório pela emoção, porque “os discursos que se dirigem a alguns e os que seriam válidos para todos permite fazer compreender melhor o que opõe o discurso persuasivo ao que se pretende convincente”⁸⁶. O auditório está a ser «co-movido» na sua emoção, contrariamente ao que se verifica no auditório universal, que pretende convencer, através da adesão racional do auditório.

A argumentação é perscrutar o auditório de modo a obter a comunhão dos espíritos. Para tal, “o mínimo indispensável para a argumentação parece ser a existência de uma linguagem comum, de uma técnica que permita a comunicação”⁸⁷. A estratégia argumentativa musical tem muito que ver com o conteúdo e com a forma que cria o efeito de presença (comunhão). A primeira forma de comunhão é a partilha da língua⁸⁸ que tem regras formais que nos unem: “fazer parte do mesmo meio, conviver, manter

⁸³ Por facto designamos objectos de acordo preciso e limitado. O acordo é consistente, pois suscita um grau máximo de adesão racional. É algo que se recorta no contínuo do real. No contexto argumentativo, ao evocarmos factos não podemos deixar de parte as verdades. As verdades estabelecem a conexão entre os factos, mas são mais contestáveis porque há interpretações. Mais forte que o facto só a demonstração lógica, uma vez que as verdades são *sistemas complexos, relativos a ligações entre os factos, quer se trate de teorias científicas quer de concepções filosóficas ou religiosas que transcendem à experiência*. A distinção entre factos e verdades parece oportuna para Perelman no sentido em que *corresponde ao uso habitual da argumentação que se apoia, ora em factos, ora em sistemas de alcance mais geral*. O que aqui se sustenta é um assentimento em relação a factos, verdades e presunções. A presunção beneficia de um crédito de verdade, do que é normal acontecer: *o uso de presunções leva a enunciados cuja verosimilhança de modo algum deriva de um cálculo aplicado a dados de facto*”. (Grácio, 1992: 79-80).

⁸⁴ “O conjunto daqueles sobre quem o orador quer influir através da argumentação. Cada orador pensa, de uma maneira mais ou menos consciente, nos que procura persuadir e que constituem o auditório a que se dirigem os seus discursos” (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 2000: 27).

⁸⁵ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.30.

⁸⁶ Chaïm Perelman, *O Império Retórico*, Porto, Edições Asa, 1992, p.37.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 23

⁸⁸ Dado que é comum usar a língua inglesa nos géneros *pop* e *rock* também se pode assumir uma comunhão linguística.

relações sociais, tudo isso facilita a realização das condições prévias ao contacto dos espíritos”⁸⁹.

Perelman e Olbrechts-Tyteca advogam a respeito da noção de auditório a distinção entre persuadir e convencer dizendo que “persuadir é muito mais do que convencer, não sendo a convicção mais do que o primeiro estágio que leva à acção”⁹⁰. Através da imagem/figura o músico tenta persuadir o auditório, visto que esta engloba os textos, as letras, as músicas e todo o corpo musical que vai chegar além do registo. É este o contacto dos espíritos que leva à comunhão.

Aristóteles também teve uma palavra a dizer no que concerne ao comover e ao convencer, e o seu entender é apresentado por Roland Barthes que escreve que “convencer (*fidem facere*) requer um aparelho lógico ou pseudo-lógico a que se chama, em geral, a *Probatio* (domínio das «provas»): pelo raciocínio trata-se de fazer uma legítima violência, precisamente ao espírito do auditor, cujo carácter, as disposições psicológicas, não entram em linha de conta: as provas possuem força”⁹¹. Sintetizando numa ideia, o discurso argumentativo deposita força na palavra.

O orador ao dirigir o discurso para um auditório tem de saber em que valores⁹² é que este acredita, porque enquanto objectos de acordo partilham de uma comunhão de agir. Na música, há que saber o que dizer e quando dizer para que a comunicação faça chegar a mensagem, capte a atenção e provoque uma reacção por parte de quem vê/ouve. O músico tem de chegar ao outro, de forma a que a composição não seja mais do que um arquivo e passe a ser uma memória que contribua para a vida de um-todo.

3. O carácter do repertório

Começamos por nos situar na década de 90, no contexto português, para destacar algumas letras respeitantes a sete bandas portuguesas com álbuns editados entre 1990 e 2000. Delfins, Sitiados, Ritual Tejo, Pólo Norte, Blind Zero, Três Tristes Tigres e Hands on Approach dirigem-se para um auditório particular – se bem que muito amplo – através de mensagens que revelaram.

⁸⁹ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.25.

⁹⁰ Idem, *Ibidem*, p.35.

⁹¹ Roland Barthes, *A aventura semiológica*, Edições 70, Lisboa, 1987, p. 55.

⁹² Os valores podem ser abstractos, concretos, universais, sendo que cabe aos valores universais justificar as escolhas sobre as quais há um acordo unânime. Os valores universais precisam de valores particulares que os actualizam, visto que os primeiros constituem um quadro vazio actualizado por situações concretas. No entanto, mais importante que os valores que o auditório admite é a maneira como os hierarquiza.

Pedro Abrunhosa dá abertura ao nosso estudo, ainda como cantautor não participante directo das entrevistas, por servir de mote para tudo o que vamos referenciar.

As letras vão ser o objecto central que traduz a imagem da banda, a figura, e é justamente através de figuras ou tropos que analisaremos o discurso argumentativo.

A palavra é aquela que possibilita a evidência de figuras, sendo que ela contém a ideia e o juízo. As figuras do discurso são “as formas, os traços ou os contornos mais ou menos assinaláveis e de um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão das ideias, dos pensamentos ou sentimentos, se afasta mais ou menos do que é a expressa simples e comum”⁹³. Fontanier⁹⁴ tentou evidenciar uma retórica que não reduzisse a tropologia, ou seja, de forma a que não encurtasse o sentido dos «desvios» de significação que as palavras arrecadam. Então, uma palavra⁹⁵ só passa a ter cinco tipos de figuras, sendo elas de expressão, de construção, de elocução, de estilo e de pensamento. A minha análise não as vai abordar todas, ainda que tente uma maior abrangência sempre que possível.

Pedro Abrunhosa nasceu para a música em 1976, altura em que começou a apostar na formação musical. Durante a década de 70 e 80 integrou bandas de *jazz* e tocou, inclusive, na Cool Jazz Orchestra. 1993 foi o ano em que surgiram os Bandemónio e, uma certa emancipação do *jazz* da orquestra deu origem ao *jazz dance*. *Viagens*, o álbum de estreia, é editado no ano de 1994 e, a partir desse momento, o músico «de óculos escuros»⁹⁶ (que em 1996 seriam colocados à venda) dá a conhecer composições que o tornam no “primeiro fenómeno *superstar* da *pop* portuguesa”⁹⁷.

Abrunhosa lançou, no ano de 1999, o tema “Novos pobres”. Esta é uma música em que se evidencia o *ethos* – o carácter do orador. Sempre com um estilo irreverente no que concerne à imagem e à composição, o artista nortenho estabelece a comunhão

⁹³ Paul Ricoeur, *Metáfora Viva*, Porto, Rés, 1983, p.86.

⁹⁴ Fontanier fala das figuras do discurso na obra com o mesmo título “Les figures du discours”, datado de 1830. Devido à longevidade, extraí a noção de “Metáfora Viva”, cuja autoria pertence a Paul Ricoeur.

⁹⁵ Como efeito da propensão retórica em se limitar aos problemas de estilo e de expressão, as figuras eram vistas, progressivamente, como meros ornamentos que tornavam um discurso artificial e adornado. Perante esta realidade, consideramos uma figura como argumentativa se arrastando uma mudança de perspectiva (...) se, pelo contrário, o discurso não arrasta a adesão do auditor a essa forma argumentativa, a figura será percebida como ornamento, como figura de estilo (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 2000: 188).

⁹⁶ Pedro Abrunhosa ficou conhecido pelo uso constante de óculos escuros. Muitas hipóteses foram formuladas sobre a sua utilização, mas importa-nos assinalar que esse objecto foi mais um aspecto da formulação da figura/imagem do cantautor. Adiante falaremos acerca da figura/imagem que se distingue da figura/tropos, ambas analisáveis no discurso.

⁹⁷ Luís Pinheiro de Almeida, João Pinheiro de Almeida dir., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.298.

com o auditório pela forma como se assume e por aquilo que diz através das suas composições. Abrunhosa sempre teve em conta a realidade que envolve o meio político-social português. Estamos no domínio do *logos*, uma técnica que tenta convencer pelas razões persuasivas.

“Diz-me em quanto tempo se faz a revolução,
quantas cabeças de fora,
quantos corpos no porão”⁹⁸.

Neste excerto encontramos argumentos baseados na estrutura do real, de que nos falam Perelman e Olbrechts-Tyteca, que se distinguem por “estabelecer uma solidariedade entre juízos aceites e outros que se procura promover”⁹⁹.

Após a revolução de Abril, duas décadas antes, regressa o desejo de revolução¹⁰⁰ sem guerra, de forma a terminar com os problemas vividos sem que para isso seja necessário perder mais cabeças. São precisas soluções para um país aparentemente afundado em pobreza, droga e corrupção¹⁰¹.

“Que diferenças são desculpa
para a noite na prisão?
por isso diz-me
em quanto tempo se faz a revolução?”
“qual o preço do silêncio,
quanto custa a redenção?
não peço mais nada
só quero a solução”.

As relações de sucessão evidenciam-se, nesta música, no sentido em que dado fenómeno está ligado a causas e consequências. A revolução tem tempo, aquele tempo que parece interminável e que se parece estar a arrastar para além dos anos que o circunscrevem. Uma batalha que tem repercussões na vida civil (social, política, económica, religiosa) que gera crimes e que não tem desculpa perante a perda¹⁰².

“Quantos novos-pobres faltam
para fazeres a colecção,

⁹⁸ As letras de todas as músicas aqui analisadas surgem no anexo Letras, entre p.xiv-p.xl.

⁹⁹ Chaïm Perelman, Lucie Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.287.

¹⁰⁰ A analogia é feita quando o autor estabelece uma semelhança entre a situação e “revolução” de 1974 e a circunstância que envolve Portugal na década de 90. A alusão a um passado comum acaba por trazer um cenário cultural que vai reforçar a comunhão entre intérprete e público, ou seja, orador e auditório.

¹⁰¹ Esta questão foi desenvolvida no Capítulo I.

¹⁰² O carácter simbólico volta a estar presente não só pela figura do cantautor (orador), como vimos, mas por toda a carga simbólica que a música transporta e que constitui sentido e reduz o ideal de significação como já dizia Ricoeur.

quantas esmolas escondem
a ausência do perdão”.

A repetição “Diz-me em quanto tempo se faz a revolução” age directamente sobre o desdobramento do acontecimento que cria o efeito de presença. Uma presença reforçada também pela concordância anafórica “quantas cabeças (...) quantos corpos (...) quantos novos-pobres (...) quantas esmolas” reforça a ideia e tenta aproximar o auditório. São o caso da apóstrofe e questão oratória

“Quantas pastilhas
para te soltares do chão?
qual o preço do silêncio,
quanto custa a redenção?”
quanta coca vendida
pelos altos da nação,
quantos crimes redimidos
pesam na religião?”

Ao longo do texto persiste adição de situações, sempre circunscritas pela interrogação. Este argumento quase-lógico, detecta-se no decorrer da letra, ao ser adicionados e comparados, de forma gradativa, argumentos numa existência do conjunto. Isto pressupõe uma relação de inclusão e de divisão ao pressupor o todo e as partes, neste caso mais uma divisão do todo pelas partes. Parece que Portugal está dividido por cada indivíduo em que cada um se vai identificar com um trecho distinto desta música¹⁰³.

“Não peço mais nada
só quero a solução,
por isso diz-me
em quanto tempo se faz a revolução”.

A solução procura-se como réstia de esperança, pois perante tudo o que está instalado o que podemos fazer? O auditório é, portanto, convidado a procurar uma solução¹⁰⁴.

¹⁰³ Por outro lado, podemos ver a divisão do todo pelas partes na medida em que este argumento traduz uma enumeração exaustiva das partes, isto é, enumera cada campo da vida em sociedade, com causas e consequências, como se houvesse um compasso de espera entre a imersão individual e o desejo colectivo. As “revolução”, “crimes”, “diferenças”, “redenção”, “religião” indicam o estado da “nação”, visto pela perspectiva do autor. Ao longo da letra ele enumera cada uma delas em jeito de pergunta retórica para que à sua «imagem» projecte a mensagem, chama à atenção e até possa obter a comunhão.

¹⁰⁴ Pedro Abrunhosa, no álbum “Viagens” (1994), já tinha composto “Mais perto do céu”, uma letra que mais se tratava de uma carta de um soldado que se batia por Sarajevo. No entanto, a música que projectou a imagem de Abrunhosa foi “Talvez Foder”. Vários tropos podemos encontrar neste poema, mas a

Uma solução não era aquilo que os Blind Zero procuravam nas suas letras, mas antes a confrontação directa com factos ainda que através da metáfora e da analogia.

A banda liderada por Miguel Guedes nasceu em 1994, no Porto, por uma questão de sorte, como o próprio diz “o Vasco, o Nuxo e o Pedro tinham uma banda que se intitulava por Sun Scream; eu e o primeiro guitarrista dos Blind Zero, o Mário, tínhamos uma banda - O.P. Visions”. Ensaïaram em conjunto e realizaram a primeira digressão por bares do Porto, em Outubro do mesmo ano.

Em Novembro de 1995 editam o disco de estreia, *Trigger*, que é reeditado em Março do ano seguinte com seis temas extra gravados ao vivo. Em “No Soul” destacamos o *pathos*.

“It takes more than luck to make a man
I’ve been down here for so long,
Feeling cold inside my bones”¹⁰⁵.

O que o orador faz é mostrar o seu carácter (*ethos*) e, através da «paixão», manipula o auditório sem que se aperceba. Os ouvintes vão-se predispor à mensagem conforme as paixões que o intérprete faz desencadear¹⁰⁶.

“Can you believe in propriety?
When they trapped me again,
their fucking claim is everywhere”¹⁰⁷.

A questão oratória despertará a atenção do ouvinte (que não esqueçamos que também lê e interpreta a música), visto que na “*comunicação oratória* pede-se ao próprio adversário, ao juiz, que reflecta na situação em que o orador se encontra, convidando-o a participar na deliberação que parece desenrolar-se diante dele”¹⁰⁸.

A comunhão é acentuada pela comparação “watching daylight disappear as the needle searches for the pain” que se assemelha à metáfora por fundir domínios: “observar

anáfora e repetição “e eu e tu o que é que temos que fazer? (talvez foder)” tornou-se numa máxima, ou seja, uma espécie de «sentença moral» projectou o discurso para além auditório que costumava ouvir o intérprete.

¹⁰⁵ Trad. “É preciso mais do que sorte para fazer um homem,
Estive aqui em baixo por tanto tempo
A sentir o frio dentro dos meus ossos”.

¹⁰⁶ “Todos os grandes momentos da vida, os sonhos ardentes da juventude, a embriaguez do amor, o fogo da batalha, coincidem com uma consciência mais profunda da figura, e a recordação é o retorno mágico da figura que comove o coração e o persuade do carácter imperecível desses momentos” (Ernst Jünger, 1994:11).

¹⁰⁷ Trad. “Acreditas na propriedade?

Quando eles me prendem de novo
Os teus pedidos de merda estão por todo o lado”.

¹⁰⁸ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.198.

a luz do dia a desaparecer como uma agulha procura a dor”. O autor mostra o que diz pelas sensações do dia-a-dia. Ver o pôr-do-sol e dor são sensações diferentes (sinestesia) associadas como se de uma só se tratasse. Através delas, argumentos do real, é estabelecida a imagem (do real e da representação de quem diz e recebe)¹⁰⁹).

A relação de inclusão vai fomentar a argumentação quase-lógica que é “o seu carácter não-formal e o esforço de pensamento de que a sua redução ao formal necessita”¹¹⁰, isto é, a construção parte de um raciocínio lógico não demasiadamente voltado à forma¹¹¹. “Approaching one by one to fit as one”¹¹² estabelece a aproximação de um por um, num todo¹¹³. Finalmente, a sinonímia ou metábole “waiting, searching, feeling, raging, hoping, grabbing, feeling, descend”¹¹⁴ faz com que seja repetida a “mesma ideia com palavras diferentes”¹¹⁵ e cria o efeito de presença pela utilização da enumeração progressiva que enriquece o sentido da figura/imagem.

O mesmo curso toma a letra “Hell Around”, do álbum *One Silent Accident* (2000), uma das músicas eleitas por Miguel Guedes, considerando o repertório da banda.

“In desert bloody solace, a slice of the past.

Torch light the weapon over the brother with sold out allies.

Tonight, see the Hell around.

This time, real, deep and down”¹¹⁶.

“In desert bloody solace, a slice of the past” permite-nos fazer ressaltar a metáfora, ao longo da estrofe, que vai construindo uma analogia¹¹⁷ com o período de guerra, tal

¹⁰⁹ A imagem é dupla (Tito Cardoso, 2005: p.194), logo o artista vai mostrar pelo discurso a intencionalidade. A letra é texto que só é eficaz pela banda e pela imagem e pelo paradigma que a imagem transforma.

¹¹⁰ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.214.

¹¹¹ Já Dewey dizia que: “os homens são mais lógicos ou ilógicos que o mundo” (citado por: Toulmin, Os usos do argumento, 2006: p.7). Portanto, embora no caso da música lhe atribuamos, enquanto composição, uma maior emoção face à racionalidade, não esquecemos o formal, apenas o reduzimos.

¹¹² Trad. “Aproximando um por um para se tornar num”.

¹¹³ A relação de inclusão volta a surgir em “Hell Around”, por exemplo, em que parece que o passado está incluído no deserto. Uma pequena parte do passado integra um vasto deserto que a personagem vê: “This time, real, deep and down” (trad. “Desta vez, real baixo e fundo” releva uma enumeração, de certa forma gradativa, mas, sobretudo, uma adição ao tempo. Adiciona adjectivos que vão provar a existência do conjunto. Não obstante, quando diz “with two concepts for one single sound” (trad. Com dois conceitos para um único som”) a figura permite o domínio por parte do orador de forma a que o auditório se identifique com aquilo que está escrito no poema .

¹¹⁴ Trad. “esperando, procurando, sentindo, irritado, esperançado, aguantar, sentir, descer”.

¹¹⁵ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.196.

¹¹⁶ Trad. “Na consolação deserta e sangrenta, um pedaço do passado
Uma chama acende a arma sobre o irmão com aliados vendidos
Esta noite, vê inferno à volta
Desta vez, real baixo e fundo”.

como o poema anterior. Existe uma “assimilação entre foro e tema, o que chegaria para explicar que um bom número de relações, num meio cultural dado, pareçam aplicar-se muito naturalmente”¹¹⁸ e que se diferencia “das demais figuras que se apoiam também na analogia, pelo seu valor icónico”¹¹⁹.

“This is my hunted party to topple over lies.

Coming up from you snake born traitors as poison gas pries,

A whiff of wrath and thunder heat lightning the sky.

Trapped in my heaven, in the dip of the horizon to be reborn alive”¹²⁰.

A metáfora de “snake born traitors” acaba por fazer a alusão, que vai criar comunhão com o auditório. Ao mesmo tempo, ainda encontramos a comparação, uma vez que o que é dito é “coming up from you snake born traitors as poison gas pries”. Ao proferir repetidamente “It’s all over my head”, o orador indicia o carácter (*ethos*) e faz culminar a demonstração, do que sente e do que pretende que seja sentido, pelo discurso (*logos*). É a sua figura/imagem que se vai afirmar por entre a persuasão que não vai fazer mais do que sustentar o discurso. “All over my head” emite anaforicamente uma ênfase que vai conduzir o auditório para as próximas letras que compõem o álbum e, até quem sabe, despoletará a curiosidade em relação ao que virá depois.

Em “Eternal search of balance”, do álbum *Redcoast* (1997) encontra, o orador, o equilíbrio. Para além das metáforas¹²¹ que nos criam a imagem da procura e o transporte que faz com que transportemos a significação de um nome para uma outra significação. Ressaltamos o modelo “I am bigger than everything that came before”¹²², que se contrapõe ao anti-modelo do passado, com uma probabilidade retrospectiva, “so many times I’ve been on the edge”¹²³.

A metáfora volta a aparecer nas composições das Três Tristes Tigres. “Na sequência da dissolução dos Ban, a cantora Ana Deus inicia um novo projecto musical

¹¹⁷ A analogia tenta aproximar-se também do tema e do foro e daí que se diga que a metáfora tem a mesma estrutura da analogia “A whiff of wrath and thunder heat lightning sky. Trapped in my heaven, in the dip of horizon to be reborn alive”. Tudo o que é descrito evidencia o “inferno à volta” e daí a analogia, como não poderia deixar de ser, também ao tempo do inferno “This time, real, deep and down. Hell around”.

¹¹⁸ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.443.

¹¹⁹ Mário Vilela, *Metáforas do nosso tempo*, Coimbra, Almedina, 2002, p.66.

¹²⁰ Trad. “Este é o meu grupo caçado para derrubar mentiras
Vindas de traidores nascidos de serpentes, como um gás venenoso que espreita
Uma explosão de fúria e o calor do trovão iluminando o céu.
Preso no meu céu, na imersão no horizonte para voltar a viver”.

¹²¹ Origem do grego que leva o sentido de um lado a outro.

¹²² Trad. “Eu sou maior do que tudo o que veio”

¹²³ Trad. “Tantas vezes eu estive à beira do abismo”.

com a escritora e professora universitária Regina Guimarães, responsável pelas letras, e com a teclista Paula Sousa, então em processo de saída dos Repórter Estrábico”¹²⁴. Nascida no Porto, a banda iniciou a gravação do álbum com elementos dos GNR, inclusivamente Rui Reininho que acaba por «reproduzir [sic]» o disco. Em Outubro de 1992 é editado o primeiro registo *Partes Sensíveis*, ao qual se segue *Guia Espiritual*, passados quatro anos. *Guia Espiritual* foi “imediatamente aclamado com um dos grandes discos de produção nacional de 1996. Menos acessível que o anterior, o álbum é maioritariamente composto por Alexandre Soares, com letras partilhadas entre Ana Deus e Regina Guimarães. Contudo, tal como já acontecera com *Partes Sensíveis*, as vendas não correspondem à aclamação crítica do projecto, apesar do relativo êxito de rádio do tema escolhido, ‘Zap Canal’, o mais acessível do disco”¹²⁵.

“Play back mau astral
A vaca d’oiro tem seu animal.
Olho vivo, perna morta
Não dou mais salsa a quem bate à porta
Olho pisco perna torta
Dá-me um sono de alto risco e de sonhar estou farta e morta.”

“A vaca d’oiro tem seu animal” e “Olho vivo perna morta” são algumas das personificações em que são atribuídas características humanas a objectos inanimados ou seres irracionais. Importam-nos as personificações, figuras de linguagem, mas que, neste caso, acarretam um carácter metafórico e até alusivo ao estado do país, onde coabitam sempre as «vacas gordas», que aqui são apelidadas de “vacas d’oiro”. Portugal prosperava, na década de 90, e esses anos foram apelidados, inclusive, como o «tempo das vacas gordas». O espectro musical não ficou fora desse desenvolvimento, só que não podíamos esquecer todo o «lado negro» que acercava o país.

São os tais:

“Anos noventa bem medidos
Corpo em câmara lenta
Corações mais distraídos e...
E matéria mais cinzenta...”

Os anos 90 tornaram-se o reflexo da época de prosperidade advinda dos finais da década precedente e o corpo em câmara lenta é o retrato da sociedade. Através da

¹²⁴ Luís Pinheiro de Almeida e João Pinheiro de Almeida dir., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1998, p.384.

¹²⁵ Idem, *Ibidem*, p.384-385.

metáfora é construída uma espécie de criação poética envolta num contexto, ou melhor, numa “transacção de contextos”. Na metáfora, os dois pensamentos são de algum modo desnivelados, no sentido em que descrevemos um sob os traços do outro”¹²⁶.

“Gloria a Deus Pai
Na baixeza, os fracos à sobremesa
Paz na terra Mãe...
A cabidela dos fortes digere-se muito bem”.

Nas composições destas três bandas nortenhas que referenciamos, nota-se pelo menos um aspecto em comum: o retrato. O retrato social é feito pelo recurso a metáforas como uma espécie de recordação e, ao mesmo tempo, antevisão e alerta para o que se poderia vir a passar nos próximos anos¹²⁷. A desvalorização da religião também é um elemento comum e lembro que, na década de 90, surgiram seitas religiosas¹²⁸ e tribos urbanas¹²⁹.

Do distrito do Porto tomamos direcção para o distrito de Setúbal e encontramos os Hands on Approach. Rui David estava a tocar com amigos numa praia do Algarve quando começou por suscitar o interesse de um animador de rádio. O vocalista decidiu, então, formar uma banda da qual viria a fazer parte o irmão, João Luís. Mais dois amigos foram convidados para integrarem a formação e, assim, os quatro rapazes puderam ouvir-se e ser ouvidos na Antena 3, estúdio onde a banda de Setúbal se estreou.

O primeiro registo *Blown*, datado de 1999, vendeu mais de 38 mil cópias, podendo-se atribuir o sucesso ao *single* “My wonder moon”.

“Even if I'm alone
I still sing a song
no mather what people say

¹²⁶ Paul Ricoeur, *Metáfora Viva*, Porto, Rés, 1983, p.125.

A metáfora é uma figura bastante complexa, no que diz respeito ao contexto musical, ainda mais no caso das letras, poderíamos estar a falar em outras músicas das Três Tristes Tigres; no entanto, a figura predominante nas composições de Ana Deus é mesmo esta. Em “Falta (forma)”, extraída do álbum “Comum” (1998), “a forma é fome”.

¹²⁷ Mais uma vez, a pobreza, a droga, a sociedade de massa, capitalizada e de consumo presentes na escrita de um artista.

¹²⁸ “O surgimento de novos grupos religiosos, em especial seitas oriundas do Brasil, levanta questões de dois lados. É misteriosa a prosperidade financeira das seitas (...). Mas em muita gente afloram também as reacções que sugerem intolerância religiosa” (Vieira, 2001: 160).

¹²⁹ “Factor de preocupação é o alinhamento dos jovens das cidades (sobretudo das cinturas suburbanas) com grupos mais ou menos fechados que cultivam valores insólitos, ideologias bizarras e práticas incompreensíveis para quem fica de fora”. (Vieira, 2001: 153).

I don't have another way”¹³⁰.

“I still sing a song, no matter what people say, I don't have another day” revela uma nova perspectiva sobre o panorama nacional. Um carácter de independência que as bandas portuguesas começam a adquirir através de composições mais pessoais que revelam experiências do dia-a-dia.

“I look at the sun
it's already gone
the blue sky is turning black
I'm waiting for her”¹³¹.

Rui David introduz uma nova visão da música, sem uma preocupação directa de quem vai ouvir, se vai ou não associar ao nome da banda, mas que conhece a letra e até a incorporou. Isto faz-nos lembrar Toulmin “a situação é semelhante no caso em que, ante uma sugestão específica, alguém diga “isto é possível” ou “pode ser este o caso”; e, contudo, imediatamente, ““esqueça-a’ e não lhe dê nenhuma atenção”¹³².

A metáfora volta a aparecer, mas é o modelo a figura predominante no discurso dos Hands on Approach, tanto que volta a aparecer em “Som da Rua”.

“Não quero saber onde é que vai acabar
Este som faz-me
Ser livre p'ra cantar
O som da rua
Este som faz-me
Estar vivo p'ra cantar
O som da rua”

Através da anáfora “p'ra cantar o som da rua”, diz que isso o faz estar vivo, o faz ser livre, que são valores que se pretendem na sociedade e se fundem em argumentos em espécie de máximas, no sentido em que apresentam esses mesmos valores que o cantautor pode seguir e leva a que o auditório siga. É, por isso, que falamos em modelo, porque ele indica uma conduta a seguir, tratando-se, “por vezes, de um modelo

¹³⁰ Trad. “Mesmo se eu estou sozinho
Ainda canto uma canção
Não importa o que as pessoas dizem
Não tenho outra maneira”

¹³¹ Trad. “Eu olho para o sol
já tinha desaparecido
o céu azul está a ficar preta
Eu estou à espera dela”

¹³² S. Toulmin, *Os usos do argumento*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.27

reservado a um pequeno número ou apenas a si mesmo, e outras vezes de um padrão (*pattern*) a seguir em certas circunstâncias”¹³³.

“Olha a música que chega¹³⁴
Enrolada nos djembés
Vem tu tocar e dançar
Traz o cazu e as congas
Pandeireta e pau-de-chuva
Traz tudo o que tiveres p'ra rasgar”.

“Um destino”, o segundo tema do mesmo álbum, traz o modelo que indica a conduta a seguir.

“Tudo o que fiz levou-me aqui,
E não há que mudar.
Vou, sem hesitar, seguir a minha vontade,
Ir a outro lugar sem tempo nem idade
Sem querer fazemos o destino”.

A probabilidade retrospectiva pressupõe um olhar para o passado e, por isso, quando Rui David enuncia “Ao olhar atrás reconheço os meus erros (...) Censurem-me se quiserem” faz uma alusão ao que poderia ter sido feito, ao que errou, e, através da enálage da pessoa faz com que ele próprio orador se veja a si, mas esse risco pode estabelecer o que pretende a comunhão pela emoção.

É-nos reportada a relação de coexistência entre a pessoa e os seus actos, na qual se pressupõe que a estabilidade do sujeito é dada, todavia, deixa em aberto se será mesmo isso ou o contrário. Também podemos dizer que é uma espécie de máxima em jeito de «grito de revolta» contra o que pode ser feito e não se faz, contra o que ele próprio ou cada um que lê isto poderia ter feito e não fez.

Os Ritual Tejo espelhavam nas suas músicas também este modelo, sem, no entanto, o carregarem em todas as letras.

O modelo que se quer impor detectamos em “Grito Sagrado” (*Histórias de Amor e de Mar*, 1996):

“Não me venham dizer o que é melhor para mim
eu sei bem o que quero.
Não me queiram convencer, que o futuro tem fim,

¹³³ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.399.

¹³⁴ A apóstrofe ajuda na construção do modelo, visto que com o acordo vai direccionar as figuras para o auditório e fazer com que ele, pelo menos, pense sobre o assunto e esteja interessado em participar.

podem parar que eu não espero”.

Tal como diziam Perelman e Olbrechts-Tyteca “um homem, um meio, uma época, serão caracterizados pelos modelos que se propõem e pela maneira como os concebem”¹³⁵. E é esse tipo de modelo que Paulo Costa pretende projectar¹³⁶.

A história dos Ritual Tejo remonta ao ano de 1987, ano em que surgem os Easy Gents. Paulo Costa é convidado a integrar a banda cerca de meio ano depois, a fim de se tornar o vocalista. Em Novembro de 1989, “os Easy Gents vencem o 5.º Concurso de Música Moderna do RRV, que possibilita ao grupo a gravação de um mini-álbum para a Dansa do Som, editora gerida por aquele clube. O regulamento do concurso, que implica que o grupo vencedor tenha um nome português, leva o grupo a alterar a sua designação para Ritual Tejo, notícia anunciada na própria noite da final”¹³⁷.

A banda que enceta no panorama musical no início da década fica conhecida por “Foram cardos, foram prosas”, uma canção interpretada por Manuela Moura Guedes, cuja autoria pertence a Miguel Esteves Cardoso. Ultrapassada tal associação, a banda de Lisboa decide compor originais, sem, no entanto, deixar de misturar outras canções de outrora. Foram casos como de “Canto Moço”, uma cantiga de Zeca Afonso e de “Saudade”, da autoria dos Heróis do Mar.

O primeiro álbum *Perto de Deus* é editado em 1991 e dele extraímos “Silêncio”.

“Abrem-se os olhos
Avista-se o céu
Nasce o sonho
Descobre-se o véu
Movem-se mundos
Mundos e fundos
Sempre em segredo
No silêncio...”

“Movem-se mundos, mundos e fundos” é uma expressão popular em jeito de provérbio. Os provérbios acabam por ser a figura mais esclarecedora para a demonstração de que a linguagem, “numa sociedade igualitária, é de toda a gente e

¹³⁵ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.400.

¹³⁶ Em 1999, é lançado o disco *Três Vidas*. Destacamos o tema “Não sigo ninguém” em que Paulo Costa escreve que não segue ninguém e metaforicamente diz: “A mim que sou uma onda do mar”.

¹³⁷ Luís Pinheiro de Almeida, João Pinheiro de Almeida dir., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.329.

evolui quase livremente”¹³⁸. O autor quer fazer o auditório acreditar nos seus sonhos e é essa esperança que persiste, o sonho, de poder levar o estado social à prosperidade.

“E passas os dias na boca do lobo” é o provérbio¹³⁹ que faz com que o discurso acarrete uma mais fácil difusão pelo seu carácter, mais uma vez, popular. As expressões cliché nem são tão, usualmente, encontradas nas músicas; porém, esta banda utiliza a figura em “Salto Mortal” (*Histórias de Amor e de Mar*) ao ligar factos/valores.

“Um dia há-de descer
Quando se joga
Também se pode perder”.

Encontramos uma certa comparação ao jogo da vida, mas, ao mesmo tempo, o cantautor estabelece uma ligação com o jogar e o perder e, sem obrigação, faz com que seja “escutado no mesmo espírito de comunhão”¹⁴⁰.

“Acordar rameloso,
mais um dia merdoso.
Tomar duche a correr
e um café com a mulher”.
“Ir à rua com o cão,
frango assado e à mão.
Ir à Feira Popular,
beber cerveja e arrotar”.

A hipotipose permite-nos ver os factos a desenrolarem-se perante os nossos olhos. Embora não haja referência ao passado também não há ao presente, estando os verbos conjugados no infinitivo. Esta forma normal permite-nos perceber uma rotina intemporal. Perelman e Toulmin entram em acordo aqui, conquanto ambos defendem que o real deve ser exposto face ao objectivo da comunhão: “a forma sob a qual são apresentados os dados não se destina somente a produzir efeitos argumentativos relativos ao objecto do discurso: pode também oferecer um conjunto de características relativas à comunhão com o auditório”¹⁴¹.

¹³⁸ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.183.

¹³⁹ A forma mais pura de provérbio é legítima em “Ser Normal”: “deitar cedo e cedo erguer, dá saúde e faz crescer”.

¹⁴⁰ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.183.

¹⁴¹ Idem, *Ibidem*, p.182.

A metáfora é uma persistente figura que proporciona a comunhão, pois também dá azo ao sentido¹⁴².

“Há sempre tempo para pensar
Mudar alguma coisa
Ou me parto a loiça”.

Partir a loiça é no sentido em que se não se muda a conjuntura actual urge que alguém se rebele e mostre como, afinal, as coisas se podem tentar mudar. É aqui que o compositor exerce a impressão sobre o auditório (*pathos*) e tenta demonstrar a verdade do seu discurso com base no real (*logos*).

“mas sei que sempre foi assim
mais olhos que barriga mais sono que fadiga”.
“mais garganta que vontade
mais treta que verdade”.

Perante o que aconteceu ou está a acontecer, o argumento pragmático¹⁴³ pode estar subentendido ao permitir “apreciar um acto ou um acontecimento em função das suas consequências favoráveis ou desfavoráveis (...) desempenha um papel a tal ponto essencial na argumentação que houve quem quisesse ver nele o esquema único da lógica dos juízos de valor”¹⁴⁴. Parece-me subentendido ao longo do texto este argumento face a algo que apenas incita voltar a viver como se determinado acontecimento pudesse ser eliminado. Como se 1, 2, 3 e desaparecesse tudo o que foi feito e pudéssemos viver tudo de novo, uma espécie de segunda oportunidade.

“É só contar até 3 (1, 2, 3 vou nascer outra vez),
fechar os olhos,
respirar bem fundo,
começar de novo”.

Encontramos a enálage do número de pessoas que consiste na substituição do «eu» pelo «nós» - “nunca foi boa escolha ficar à espera para ver, por mais que a gente sofra um dia havemos de morrer” – e a enálage do tempo que tem que ver com uma substituição

¹⁴² A metáfora segue muitos rumos ao longo da obra dos Ritual Tejo, por exemplo, “Sinto-me um elo na cadeia, estrela amarela em fundo azul” (“A Europa”, *Histórias de Amor e de Mar*, 1996). A ideia desta música é que todos queriam pertencer à Europa, queriam se tornar cidadãos europeus. Em jeito irónico, o português deixava de fazer sentido, a não ser que enquadrado no quadro Europeu.

¹⁴³ O argumento pragmático consiste na ponderação de valores. “É frequentemente apresentado como uma simples pesagem de qualquer coisa por meio das suas consequências” (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 2000 :295).

¹⁴⁴ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.292.

sintáctica de um tempo¹⁴⁵ (foi) por outro (ficar) “nunca foi boa escolha ficar à espera para ver”. Não obstante, descobrimos a interpretatio “para quê dizer que é bacano, se quero dizer que é “Bué da cool””. O orador clarifica o que foi dito primeiramente, um e outro conceito são sinónimos, mas é explicitado o que se queria, efectivamente, dizer.

Com origens em Lisboa encontramos também os Sitiados. Os músicos que compunham os Sitiados contaram com a participação num outro grupo: os Meteoros. Este era um projecto que tentava juntar a música *rock* à música popular portuguesa. “Aguardela e os seus companheiros de grupo nunca enjeitaram essa proximidade com o espírito de «desbunda» total que «Fiesta» simbolizava (...). A este espírito, os Sitiados acrescentavam uma atitude política forte e pretendiam também revigorar a MPP, através da ponte com o *rock*”¹⁴⁶.

Em 1988, Sandra Baptista¹⁴⁷ alinha pelos Sitiados e, três anos depois, a banda grava o primeiro álbum homónimo. O discurso dos Sitiados é aquele que parece ir retratando os passos, económicos, políticos e sociais¹⁴⁸, que o país dá na década. A corrupção “E venha lá o papa, o ministro ou o Simões, mas a mim ninguém me leva nem mais um dos meus melões” (“Melões”, *Triunfo dos Electrodomésticos*, 1995) e, ao nível financeiro, as repercussões dos cartões e das máquinas de multibanco “Maria foi possuída, pelo vício dos cartões de crédito, comprou um microondas e trinta televisões” (“O Diabo”, *Triunfo dos Electrodomésticos*, 1995) são alguns dos elementos que tiveram impacto já em finais da década precedente e perduraram.

Numa era de prosperidade, como temos vindo a mencionar que foi a década de 90, há que referenciar o meio social¹⁴⁹ e, para isso, os Sitiados recorrem à anáfora e à metáfora em “A febre da Selva”.

“se uma sopeira sem eira nem beira se mete num foguetão,

¹⁴⁵ Esta figura é descoberta em “Ser Normal”: “Não vou saber, não basta querer. Não vais saber, não basta querer”.

¹⁴⁶ Luís Pinheiro de Almeida, João Pinheiro de Almeida dir., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.360.

¹⁴⁷ Fazemos referência ao ano de inserção de Sandra Baptista na banda, pois João Aguardela faleceu em 2009 e, portanto, ela foi escolhida para representar a banda, neste estudo.

¹⁴⁸ Do repertório dos Sitiados faz parte ainda uma música, cuja autoria pertence a Sérgio Godinho (1978). “Lá isso” mostra o estado e o Estado do país, através de um espectro económico-social. A anfibologia está, muitas vezes, presente na letra “Quantas rodas tem o carro (não tem? Lá isso tem). Três pezinhos tem o banco (não tem? Lá isso tem) (...) O fascismo é uma minhoca (não é? lá isso é), que se infiltra na maçã (não é? lá isso é) (...) Há partidos de direita (não há? lá isso há), que põem sempre a bola ao centro (não é? lá isso é)”. É esta uma maneira irónica que fez o retrato político português, durante a década de 70, que João Aguardela transporta para a década de 90, com uma outra interpretação.

¹⁴⁹ A tecnocracia estava em desenvolvimento e a ser aceite pelas sociedades ocidentais e Portugal não era excepção. Os engenheiros continuavam a ser uma profissão de aposta. O sexo começava a ser um assunto discutido e, como tal, desfaziam-se os tabus.

se um tecnocrata come uma barata e ganha um caixão,
se um engenheiro um pouco rafeiro canta uma canção”
“se um velhinho gasta toda a reforma em linhas de sexo”.

O retrato social evoca, como nos restantes cantautores, a liberdade, a igualdade de direitos e, apesar de estarmos já na década de 90, continua presente o “Soldado” e a liberdade de “Abril” (*Sitiados*, 1992).

“Ai esta eterna guerra
Ai que me obriga a ser soldado
Já vejo a bandeira erguida
Já sinto a dor companheira”.

A “eterna guerra” deu lugar de ordem¹⁵⁰ à guerra colonial. Existe uma regressão ao passado que estabelece uma certa equivalência do ontem ao hoje. Como se os direitos conquistados tivessem sido perdidos. Como se a Revolução de Abril tivesse de voltar a acontecer com as respectivas consequências, visto que as causas, gradativamente, vão surgindo.

“Liberdade onde vais?
Liberdade onde tens/tais?
Esta luta é por te amar”.
“Ai este soldado sou eu, sou eu.
Nos olhos a mesma cor
No peito o medo e dor”

A anáfora procura a presença e, pela pergunta oratória, o cantautor vai esforça-se por fazer o auditório participar activamente no discurso que profere.

A *adjectio* “ai este soldado sou eu, sou eu” assume a forma de repetição, mas mais do que isso. Estamos a falar de uma assunção do indivíduo que vai evocar a emoção para «co-mover» quem assiste ao discurso e, daí, anteriormente, ter sentido a dor companheira. O orador consegue transportar, pelas figuras, o auditório para dentro do meio e com o poder da palavra e o efeito de persuasão, torna-se eficaz.

Todos sabem que pela mediatização, “São sempre as mesmas caras” que aparecem, das quais se ouvem falar, são eles os eleitos que nem todos elegem, mas que se encantam pelo poderio.

“Pavoneiam-se
Trocam cumprimentos

¹⁵⁰ O lugar de ordem é aquele onde se afirma a superioridade do anterior face ao que se passou depois. Ou seja, a guerra colonial não foi esquecida, mesmo estando a épocas de distância.

Enaltecem-se e falam.
Raramente dizem alguma coisa.
São sempre as mesmas caras”.

“São sempre as mesmas caras” repete-se ao longo da letra para adicionar para comparar e provar a existência do conjunto. Todos assistem ao mesmo, o país vê todo o mesmo a partir de pequenas mostras. Adicionam-se aqueles cujos nomes não se pronunciam, simplesmente porque não; e que, todavia, estão presentes. Esta adição torna-se uma metábole, pois sugere uma correção sempre com a mesma ideia: “quem nos atura a trabalhar, a esgravatar, a lutar. Ai meu deus!”¹⁵¹.

A imagem leva-nos até à Resistência. Um grupo *pop/rock* composto no final da década de 80, com edição no primeiro ano da década de 90 por Pedro Ayres, Tim (Xutos e Pontapés), Olavo Bilac, Miguel Ângelo e Fernando Cunha (Delfins) e Pedro Ayres de Magalhães compôs “Liberdade”, uma música criada no contexto nacional com muita memória do colonialismo.

“Arde, arde
Sincero silêncio
a liberdade só tem um momento.
Arde à vontade
alta procura fica a saudade
ai que não tem cura.
Canta, canta
a chama da vida
a liberdade está quase perdida”.

Só o título “Liberdade”¹⁵² parece indiciar à regra de justiça que enuncia, segundo Perelman, que os seres de uma mesma natureza essencial devem ser tratados da mesma maneira. É o espírito positivista que vigora num preceito de igualdade entre o auditório. A liberdade é um valor que diz respeito a todos e que consagra que todos têm

¹⁵¹ Aqui está, novamente, o recurso a distintas figuras, fora as que não referimos, que propiciam uma intimidade com o auditório, principalmente, se tiver vivido que, mais facilmente, se vai identificar com a letra e, consequentemente, com a imagem.

¹⁵² “Canta à vontade,
Audível, sem medo
É a saudade em quem guardou segredo.
Calma, calma
Já se avizinha
A liberdade voltando sozinha.
Vem à vontade”.

o direito a serem livres. A regra de justiça “exige a aplicação de um tratamento idêntico aos seres ou às situações que integramos numa mesma categoria”¹⁵³.

O discurso dos Resistência é anafórico «arde» arde, «canta» canta, «calma» calma e inclui uma máxima “canta, canta a chama da vida a liberdade está quase perdida”. A metáfora, mais uma vez, presente “pela chama da vida”, reforçando o discurso repleto de *pathos* na qual o compositor coloca o auditório à disposição.

O tema da liberdade é patenteado no discurso dos Pólo Norte em “Gritar Timor”. Mais uma vez um discurso com recurso à anáfora.

“Aqui jaz a liberdade,
aqui jaz o homem.
Vives da dor
vives do medo”.

Não obstante, encontramos uma ilustração por entre a quadra inaugural “Aqui jaz a liberdade, aqui jaz o homem, que por força do destino se tornou num sofredor” que se completa com a seguinte “Aqui morreu a esperança a saudade e o amor, aqui travam-se guerras de vingança e de rancor”¹⁵⁴. Ilustra-se o título pela descrição, tentando, ao mesmo tempo, ver as razões e mostrar os sentimentos em redor de todo o espectro.

“Aqui morreu a esperança a saudade e o amor” é a adição que vai provar o que é dito ao longo do discurso. Os provérbios nem sempre são uma fórmula usualmente encontrada nos letristas. No entanto, os Pólo Norte conseguem trazer este recurso na música “Gritar Timor”. “Longe da vista longe do coração” é o conhecido dito popular, “o provérbio [que] exprime um acontecimento particular e sugere uma norma; daí, sem dúvida, a sua fácil difusão, o seu aspecto popular, que o opõe ao aspecto livresco, douto, de certas máximas”¹⁵⁵. Os provérbios acabam por ser uma mais-valia nos discursos por conceberem um certo ritmo ao enunciado. Há também a envolvência das partes no todo numa relação de inclusão em que a palavra de ordem é “Gritar por Timor”. A metáfora é reincidente na composição musical “Timor não és segredo vives da dor vives do medo, Timor corres meio mundo como um pregador de alma sem fundo”. Um país não

¹⁵³ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.240.

¹⁵⁴ Pela descrição, também patente, obtém-se a ilustração (argumento que funda a estrutura do real) que “difere do exemplo em razão do estatuto da regra que eles servem para apoiar (...) a ilustração tem por papel reforçar a adesão a uma regra conhecida e aceite, fornecendo casos particulares que esclarecem o enunciado geral, mostram o interesse deste pela variedade das aplicações possíveis, aumentam a sua presença na consciência” (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 2000: 393).

¹⁵⁵ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.185.

pode correr, não tem alma, sendo que as pessoas que o habitam é que podem comportar tais objectivos. É todo um sentido metafórico em torno das concepções enunciativas do discurso musical. Em “Conflito”, a banda de Miguel Gameiro espelha a composição ao assumir o anti-modelo: “Sou o que sou e não mudo”.

“Desterrei da minha mente
estes erros naturais
cravados tão cruelmente
nos homens e animais”.

“O argumento pelo modelo ou pelo anti-modelo pode aplicar-se espontaneamente ao próprio discurso: o orador que afirma a sua crença em certas coisas não as apoia somente com a sua autoridade. O seu comportamento relativamente a elas, se tiver prestígio, pode igualmente servir de modelo, incitar a que nos comportemos como ele; e, inversamente, se for anti-modelo afastar-nos-emos dele”¹⁵⁶. O anti-modelo não é, necessariamente, motivo de repulsa do auditório, dependendo do modelo que se tratar pode determinar a adesão ou o afastamento. Nesta letra, a hipotipose está presente, visto que aquando da sua leitura parece que nos descreve os factos passados como se estes se estivessem a desenrolar diante de nós. Há uma relação de coexistência de uma essência com as manifestações dessa essência. Não obstante, encontramos ainda um argumento de coexistência entre a pessoa e os seus actos (assumindo-se por inteiro, mesmo no que diz respeito aos erros). A metáfora ajuda nessa condução “Silêncio dos olhos cegos”, que é acompanhada por uma “comparação seres frágeis como um templo descaradamente vivos velhos instáveis ao vento”.

Os Pólo Norte fazem usufruto da probabilidade retrospectiva quando escrevem, em “Grito”:

“E ao olhar para trás
pensar no que acontecer
o que se vê não apraz
não gritou mas escondeu”.

O recurso a este argumento baseado na estrutura do real admite aqui as ligações de coexistência (realidades de nível diferente) entre a pessoa e os seus actos e a essência com as suas manifestações. É um olhar para o passado que faz antever uma máxima “ganhar a coragem de gritar e gritar”. A máxima é, de acordo com Aristóteles,

¹⁵⁶ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.403.

o que chamamos de «juízo de valor»: “enuncia-se uma máxima para sugerir a sua aplicabilidade a uma situação particular”¹⁵⁷.

A afirmação como modelo está visível nesta música, em oposição ao anti-modelo visto, “sou eu mesmo que o digo”. É a afirmação do próprio em nome dos que ouvem de forma a que ao dizer «sou eu mesmo que o digo» possa impulsionar os outros a que também eles possam dizer. “O modelo glorificado é proposto à imitação de todos, tratando-se, por vezes, de um modelo reservado a um pequeno número ou apenas a si mesmo, e outras vezes de um padrão (*pattern*) a seguir em certas circunstâncias”¹⁵⁸.

Os Pólo Norte contam com a formação de finais de 1992. O álbum de estreia *Expedição* contou com produção de Fernando Cunha (membro dos Delfins). “Com a publicação do álbum, os Pólo Norte actuaram, no Verão de 1995, na Festa da Expo 98 «1001 Noites» e no Festival Portugal Ao Vivo II, realizado em Sintra no início de Setembro do mesmo ano. “Grito”, segundo tema do álbum, tem a voz de Miguel Ângelo, dos Delfins”¹⁵⁹.

O segundo álbum *Aprender a ser feliz*, editado no ano de 1997, acaba por se transformar “num enorme êxito radiofónico”¹⁶⁰.

“No outro lado da glória” volta-nos para os anos 60 e 70 e alude-nos ao “Prisioneiro da Memória”.

“Numa grande confusão,
Recordar o que passou,
Os segredos, os segredos”.

Confirmamos presente a probabilidade retrospectiva ao argumentar-se acerca da colonização. Aliás, também a repetição acentua o desenrolar do acontecimento “Está com medo, está com medo”. No fundo, é a estória passada retratada, em memória “De alguém que não ficou”, porque acabou por morrer ou por ficar preso naquilo que viveu. “Prisioneiro da memória de um passado que voltou”.

“Os interesses da Nação não se chegam a saber.
São segredos, são segredos”

Esta analogia à conjuntura nacional, na qual “está sentado um ditador na cadeira do poder” dá a sentir o que as pessoas estão a viver face a esse «ditador» que “traz o medo,

¹⁵⁷ Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p.185.

¹⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p.399.

¹⁵⁹ Luís Pinheiro de Almeida, João Pinheiro de Almeida dir., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p.307-308.

¹⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p.308.

traz o medo”. Em ambos os casos encontramos a repetição como figura de presença. O ditador é encarado como um anti-modelo¹⁶¹ e existe uma relação de coexistência de uma essência com a manifestação da essência e uma relação de coexistência entre pessoas e os seus actos.

Os Delfins¹⁶² vão por término à nossa análise musical. Os Delfins surgem no contexto da música nacional no ano de 1982, na cidade de Cascais¹⁶³. Para quem o não sabia basta lembrar-se da música “Baía de Cascais” que compuseram na década de 90. Contudo, não é bem essa temática mais popular e pós-revolucionária que nos interessa desta banda.

Assumem um cariz irreverente pela escrita de algumas composições, senão mesmo na sua maioria, que faz deles uma das grandes bandas nacionais e veteranas dado a 25 anos de carreira.

Começando por “A queda de um anjo” (*Ser Maior: uma história natural*: 1993) conseguimos ver o *pathos* com “testemunhos de verdade tanto vão de mão em mão” que pretendem convencer o auditório pela comoção. O que o orador pretende é traduzir uma demonstração de verdade. Identifica-se uma descredibilização do orador face ao que aconteceu no passado e isso pode ser um elemento de comunhão com o auditório perante a conjuntura partilhada. “Ontem liam evangelhos, hoje é lei a constituição”¹⁶⁴.

Assiste-se a uma divisão do todo nas partes, na medida em que o país fica fragmentado consoante os campos que o comandam. A metáfora adquire aqui um valor de ilustração¹⁶⁵ “queda de um anjo em cima de um homem”.

A “Marcha dos Desalinhados” (*Desalinhados*, 1990) revela que o combate é até ao final como se ele fosse o modelo a seguir.

“Eu não quero estar parado fico velho.

Vou marchar até ao fim, isolado”.

¹⁶¹ “Está sentado um ditador

Na cadeira do poder

Traz o medo, traz o medo”.

¹⁶² Lembramos que Miguel Ângelo, vocalista da banda, integrou a Resistência.

¹⁶³ Estamos no ano de 2009 e Miguel Ângelo declarou que dá voz à banda apenas no decorrer desta que será a última digressão do músico.

¹⁶⁴ Também a música “1 só céu” advoga a regra de justiça:

“Presidentes de mais que uma nação

E santos que um livro elegeu

Homens iguais mas de cor diferente”.

¹⁶⁵ Maria Augusta Babo fala da “dimensão imagética da metáfora” e cita Derrida relativamente ao poder da metáfora enquanto transposição com valor de ilustração (Cardoso, Borges, 2005: 109).

Eu vou marchar, eu vou combater, eu vou lutar. Porém, ao mesmo tempo, (ainda que pareça contraditório, este modelo parece o oposto do aceite socialmente.

“sem cor, nem deus, nem fado,
eu estou desalinhado”

Para além de voltarmos a ver a anáfora (“Ninguém sabe aonde eu vou, Ninguém manda em quem eu sou”), também a questão oratória torna a fazer parte de mais um escrito:

“por tudo o que eu lutei, ser sincero?
por tanto que arrisquei, ainda espero...
esta marcha imaginária
quantas baixas vai deixar neste sonho desperto?”

Em “Ser Maior”, o autor recorre à citação, uma figura de comunhão que serve para sustentar o dito com algum peso: “era a voz que dizia: - anda não olhes p’ra trás!”. Esta citação é apresentada sobre a forma de pseudodiscurso directo, inclusive, porque este enunciado é dirigido em jeito meio dito, meio pensado. Esta figura aumenta “o sentimento de presença atribuindo ficticiamente palavras”.

A alusão ao próprio discurso de Cristo “anda não olhes p’ra trás!” introduz a sinestesia¹⁶⁶. Anda-se à procura da solução¹⁶⁷ e o que se pretende é o olhar para a frente como que se no futuro estivesse a solução.

O álbum *Caminho da Felicidade*, editado em 1995, compila êxitos que acompanharam a carreira dos Delfins. Este tema “Ser Maior” é um dos temas que integra o registo ao qual se juntam outras quinze faixas. “A Bandeira” evoca palavras de ordem¹⁶⁸:

“está na tua mão!
está na tua mão (unificar).
está na tua mão!
a bandeira”.

¹⁶⁶ A junção de sensações é feita pela “voz”, “anda”, “olhes”, “ouvia”.

¹⁶⁷ Voltamos ao princípio deste capítulo e Pedro Abrunhosa procurava, também ele e pedia a ajuda do auditório, por uma solução.

¹⁶⁸ As palavras de ordem que incitam o modelo surgem em “Nasce Selvagem” (“Desalinhados”, 1990): “Tu pertences a ti, não és de ninguém”. Um modelo que nasce em torno de anáforas e enumerações “Mais do que a um país que a uma família ou geração. Mais do que a um passado, que a uma história ou tradição. (...) Mais do que a um patrão, a uma rotina ou profissão. Mais do que a um partido, que a uma equipa ou religião”.

A questão oratória¹⁶⁹ volta a irromper com fulgor, fazendo evidenciar a figura de comunhão com o auditório.

“Qual agitar de um pano ao céu que é sincero?
que vento dessa ondulação verdadeiro?
E a bandeira que jurares, servirá pra ti?
servirá alguém?”.

A apóstrofe tem como função evocar o auditório, consoante o objectivo do discurso, e, portanto, chamar a atenção do auditório ao mesmo tempo que o aproxima do orador: “olha, milhares de homens, rebentam luas por bandeiras”. Encontramos uma alusão àquilo que foi um passado, que faz parte da história, que marcou. Um passado de lutas, que duraram tempos infinitos, travadas pela prática, pela defesa da bandeira.

Em “Portugal já não tem perdão” (“Desalinhados”, 1990), o *pathos* acentua-se na adição (“Confusão... discussão... lentidão... decepção!... demissão... inflação... corrupção!...”). Como podemos ver e uma canção escrita na década passada que continua bastante actual na passagem ao século XXI. Portugal, na concepção dos Delfins, deixa de ser um modelo, pois “Portugal já não tens perdão” e, simultaneamente, vemos uma relação de sucessão (“já não tens perdão... vais perder esta nova geração!”). É o sentido de envolver o auditório e tentar chamar atenção para uma realidade que se evidencia “esta angústia no coração que me vem da percepção de um país em corrosão” num *pathos* revelado. Um pouco oculto parece o argumento pragmático “este aperto no coração à procura de solução num país sem união”, pois se não há união como se pode chegar a uma solução? E é nesse sentido interrogatório que a comunicação oratória se expõe “até quando?”.¹⁷⁰

Parece-nos esta uma boa interrogação em suspenso num discurso musical e até no discurso retórico. Tal como Toulmin advogava um argumento é como um organismo vivo e, portanto, nunca é possível identificar todos, porque de cada vez que olhamos para o discurso podemos sempre encontrar um outro argumento que ainda não tínhamos indicado. Intentei debruçar-me apenas nos elementos que se traduziam como significativos em cada letra musical. Todas as letras estão recheadas de argumentos, sendo que o bom argumento é vital para fundamentar uma tese. “Um homem que faz

¹⁶⁹ Sobre a questão oratória, os Delfins debatem-se em “Esta Educação” (“Desalinhados”, 1990): “Pagando o preço da educação... até quando? até quando. até quando esta obrigação? olhando o espelho da desilusão... até quando? até quando esta educação?”

¹⁷⁰ A eterna busca pela solução face a retratos do país ou a novos espíritos. O necessário é conduzir o país para um bem de todos, sem segregações e, então, onde está a solução?

uma asserção faz também um pedido – pede que lhe demos atenção ou que acreditemos no que afirma”¹⁷¹. Importa dizer que tudo depende do contexto e do discurso pretendidos.

4. O que hoje temos de retórica nos agrupamentos musicais

Ao longo da análise dos textos pudemos ver que o argumento predominante é a metáfora. Em todos os escritos, a metáfora e o modelo ocupam uma posição central que acaba por direccionar todos os outros argumentos. Lembro que a retórica é “fundada na tríade «retórica-prova-persuasão» e Ricoeur lembra que Aristóteles elaborou uma poética que não é técnica de persuasão, a técnica de criação, que corresponde à tríade *poiésis-mimésis-catharsis*”¹⁷². Este esclarecimento é importante na medida em que Aristóteles trabalhou a metáfora, “mostrando que a mesma figura pertence aos dois domínios, logo, exercendo uma acção retórica e desempenhando, além disso, um papel na criação poética”¹⁷³.

A retórica e a democracia foram reabilitadas e, na concepção musical, têm sido aclaradas as criações com base no real e no quotidiano: “there are several key assumptions underpinning our focus on emotion and ‘everyday’ music listening”¹⁷⁴. Tal como Michel Meyer disse “pronunciamo-nos em função do que sentimos”¹⁷⁵. O que acontece é que o cantautor vai projectar emoções em função daquilo que sente, mas também daquilo que pretende que o auditório sinta. A música já por si só apela às emoções e o discurso que podemos encontrar no poema faz com que ela adquira um novo significado. Todo o discurso vai depender dos signos utilizados, pois “toda a cultura é vista como um sistema de signos em que o significado de um significante se torna por sua vez significante de um outro significado, ou até significante do próprio significado independentemente do facto de estes serem palavras, objectos, mercadorias, ideias, valores, sentimentos, gestos e comportamentos”¹⁷⁶. É a audiência, o auditório, que vai determinar a mensagem, com base na interpretação que lhe dá, e pode em muito mudar uma concepção inicial.

¹⁷¹ S. Toulmin, *Os usos do argumento*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p.15.

¹⁷² Chaïm Perelman, *O Império Retórico*, Porto, Edições Asa, 1992, p.18-19.

¹⁷³ Idem, *Ibidem*, p.19.

¹⁷⁴ Patrik N. Juslin et al. (ed.), *Music and emotion: theory and research*, 4th edition, Oxford, Oxford University Press, 2004, p.415

¹⁷⁵ Michel Meyer, *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*, Lisboa, Edições 70, 1998, p.34.

¹⁷⁶ Umberto Eco, *O signo*, 6ª ed, Barcarena, Editorial Presença, 2004, p.168-169.

Pelo nosso estudo pudemos ver como os oradores não precisam de mudar o discurso, apenas têm de estabelecer a comunhão, que não é difícil quando a realidade é a mesma. Os argumentos são uma forte arma para a retórica e a palavra é também ela uma arma que, como pudemos ver, é bem usada na mão dos artistas. Para Yvon Belavai, citado por Esteves Rei, “a retórica não ensina apenas a falar bem, a retórica contém uma arte de pensar”¹⁷⁷ e a música é um dos exemplos mais visíveis de uma boa retórica. Tendo como ponto de foco a década de 90 retornamos a Toulmin que diz que, nesta época, existe a possibilidade de uma aproximação entre a lógica e a retórica.

Vivemos numa época de liberdade comunicacional e descobriremos no próximo capítulo o reconhecimento que identifica determinada sociedade, após termos visto como se pode obter a comunhão.

Há muito a ser dito, há muito a ser feito, mas só numa plena retórica é que isso é conseguido, valendo sempre o melhor argumento, valendo sempre a refutação, a partilha, a interligação entre o *eu-tu* entre o *eu-nós* de forma a que não sejam apenas *eles* a falarem, mas todos os que se predisponham para uma comunicação fundamentada. É sobre esta ligação, interação, que nos iremos debater de imediato.

¹⁷⁷ José Esteves Rei, *Retórica e Sociedade*, Santa Maria da Feira, Instituto de Inovação Educacional, 1998, p.12.

Capítulo III – A identidade do *eu* no *outro*

A entrada pelo reconhecimento

Hoje, aqui, agora. Estes parecem ser preceitos para a vida de cada indivíduo, para a existência de cada *eu*. Hoje, que estamos inseridos num mundo em que a globalização é, cada vez mais, um conceito que se faz ecoar de boca-em-boca.

Não falemos de cada *eu*, como se nos estivéssemos a referir a uma só pessoa, pois cada *eu* tem um *tu* e está inserido num nós que tem como ponto de partida o pensamento ocidental. Este pensamento tem sido um pensamento da “mesmidade”. «Pensar com» *outro* e «Pensar entre» *mesmos* são duas expressões que nos fazem reflectir sobre o quotidiano que acerca o ser humano, não obstante a circunscrever os demais seres. Estarmos perante nós é (con)vivermos com o *outro*, o *outro* que acaba por se traduzir em nós *mesmos*. Não o mesmo, não o igual, mas articulações e separações, porque todo o *outro* é um *mesmo* e todo o *mesmo* é sempre um *outro*.

Cada um de nós só é verdadeiramente sujeito quando é capaz de se colocar na posição do *eu*. Esta é a pressuposição de partida sobre a qual nos pretendemos debater neste estudo. Num espectro musical, do músico, mas, sobretudo, do compositor pretendemos mostrar o outro lado do *eu* que compõe. Enquanto homem, enquanto ser do mundo, o músico é alguém que pretendo perceber numa posição de *eu* (quem fala), *tu* (com quem fala), *ele* (de quem se fala).

O reconhecimento do músico num paradigma indivíduo-sociedade, no sentido da afirmação da identidade, é um aspecto que pretendemos abordar até por todo o envolvimento que exige do *eu* para comigo mesmo, tendo o *outro* sempre de frente. A sociedade é o meio em que a arte e o artista se inserem e, portanto, há que desdobrar “os deveres da arte e dos artistas para com a vida em sociedade e as tarefas da crítica neste contexto”¹⁷⁸. O discurso não é o mesmo e as interacções estão longe do que foram num passado recente.

A própria questão do nome, ou do pseudónimo, que o músico pode adoptar, a maneira como a subjectividade não encerra um ciclo, mas abre o conhecimento do indivíduo para «o mundo» são as questões que são levantadas. Pretendemos revelar a

¹⁷⁸ João Guerreiro Vaz, *O fio de Ariadne*, Porto, Pé de Página Editores, 2008, p.105.

composição em liberdade, como dizia Hannah Arendt¹⁷⁹, ou em suspensão, como antepunha Agamben¹⁸⁰.

José Gil debate-se com a questão do espaço interior do ser¹⁸¹, todavia, afinal “o que é o espaço interior? Aquele em que não somente o puro interior e o exterior «se fundem» e se «interpenetram», mas em que também o sentido decorre naturalmente desse facto: a paisagem exterior, projectada no espaço interior, faz imediatamente sentido”¹⁸², como imagem da banda.

Uma imagem é conduzida por uma retórica intencional que se desenrola por entre a argumentação, a transmissão de conhecimento e a imaginação. A linguagem é sempre o elemento fulcral que vai despoletar o conhecimento “tendendo a desequilibrar o discurso quotidiano numa espécie de metadiscurso: enunciados vulgares têm uma propensão para se citarem a si mesmos e os diversos lugares”¹⁸³.

O músico que compõe, que reflecte, que se projecta no *outro* é introduzido numa sociedade *light*, cujas ideias se despoletam no vazio. “Claro que o Vazio é o Nada. Ao conhecer o que existe, toma-se conhecimento do que não existe”¹⁸⁴. O músico busca a ideia numa cidade, lugar onde se desenvolvem “as possibilidades de encontros, mais sós se sentem os indivíduos; quanto mais livres e emancipadas das coacções antigas as relações se tornam, mais rara se faz a possibilidade de conhecer uma relação intensa”¹⁸⁵. Nesta sociedade *light* estamos envoltos pela “solidão, o vazio, a dificuldade de sentir, de ser transportado para *fora de si*; de onde uma fuga para a frente de «experiências», que

¹⁷⁹ “Na realidade, parece tão evidente que é coisa muito diferente arriscar a vida pela vida e liberdade da pátria e da nossa posteridade, e arriscar a própria existência da espécie humana pelo mesmo fim” (Arendt, 2001: 14)

¹⁸⁰ A humanidade não se faz entre animal e homem, mas no interior do próprio homem. Com isto queremos evocar, de novo, a questão do reconhecimento, visto que se o homem deixar de se reconhecer enquanto homem torna-se animal. O homem, ao olhar-se ao espelho, reconhece-se enquanto animal e enquanto homem. Quando ele deixar de olhar para esse espelho retorna ao animal. É como se conservássemos a animalidade para nos elevarmos. Este é um caso de suspensão em que o *eu* se encontra face ao *outro*. O homem está sempre em suspensão entre ele próprio e o animal. Estamos presentes na rotura que o meio insere o mundo e a cisão que o mundo faz o meio preencher e convencemo-nos de que o mundo é como vemos, mesmo que cada um tenha a sua visão acerca dele. Agamben fala na máquina antropogénica, “uma máquina óptica, é esse artifício óptico em que o homem olha olhando-se, reconhecendo-se humano na imagem de um ‘não-humano’, devolvendo-lhe uma imagem irónica de si próprio – se se recusar a ver-se como homem, torna-se animal. Tal é a precariedade do humano” (Maria Lucília Marcos e A. Reis Monteiro, 2008: 28.)

¹⁸¹ Dentro do ser encontramos as sensações, as emoções, as ideias e a consciência. Para José Gil, o espaço interior é o da heteronímia.

¹⁸² José Gil, *O espaço interior*, Lisboa, Editorial Presença, 1993, p. 10.

¹⁸³ Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva, 1989, p.124.

¹⁸⁴ Miyamoto Musashi, *O livro dos Cinco Anéis*, Mem Martins, Europa América, 2007, p.117.

¹⁸⁵ Gilles Lipovetsky, *A era do Vazio – ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Relógio d’Água, Lisboa, 1989, p.73.

mais não faz do que traduzir esta busca de uma «experiência» emocional forte”¹⁸⁶. É este o objectivo do cantautor quando vai em busca de figuras da argumentação que sustentem a imagem/figura da banda que lideram. É um carácter, sobretudo, emocional (não descartando a estrutura racional¹⁸⁷) que conduz o entendimento sobre a humanidade e a figura do homem num mundo imagético. A imagem da banda sustenta todo o resto e é este o entendimento que queremos seguir com as asseverações e as contestações que estão envolvidas na temática que nos envolve – a alteridade no reconhecimento apenas possível numa sociedade livre e democrática. Como Hannah Arendt proferiu: “Men are free – as distinguished from their possessing the gift of freedom – as long as they act, neither before nor after; for to be free and to act are the same”¹⁸⁸. E com este espírito liberto e libertador pretendo fazer espelhar o outro lado que constitui a identidade do compositor face ao auditório/público que o interpreta.

A língua coloca ao nosso dispor lugares. Podemos estar a conviver com diferentes pessoas, mas cada uma vai escolher o seu lugar, como se houvesse um lugar vazio que cada um vai ocupar a dizer *eu*. Quem? É uma interrogação frequente sem sabermos de onde vai partir uma resposta. É uma resposta que necessitamos proferir para nos afirmarmos como sujeitos falantes. O quanto o *outro* é também um *eu*, o quanto o *outro* quer ser reconhecido como um *eu*, e quanto o *eu* é contaminado pelo *outro*.

1. O *eu* e o *outro* pelo “mundo” democrático

Hegel é o primeiro autor a reflectir sobre a filosofia do reconhecimento, sendo que, para ele, reconhecer é ser reconhecido. Hegel foi o último filósofo da subjectividade e o primeiro que se abre para a intersubjectividade. Este autor acaba por resolver a tensão¹⁸⁹ existente entre o sujeito e a intersubjectividade, pelo direito. O

¹⁸⁶ Gilles Lipovetsky, *A era do Vazio – ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1989, p.73.

¹⁸⁷ Justifico o aparecimento da racionalidade por entre a predominância, não raras vezes, do carácter emotivo, evocando a racionalidade moderna: “enquanto a racionalidade mítica se alimenta da confusão entre as palavras e o mundo, não existindo assim uma clara autonomia das palavras em relação às coisas que elas designam, para a racionalidade moderna a linguagem apresenta uma espessura e uma autonomia próprias, na medida em que é autónoma em relação ao mundo que designamos quando falamos”. (Rodrigues, 2005: 13).

¹⁸⁸ Phillip Hansen, *Hannah Arendt: Politics; History and Citizenship*, Cambridge, Polity Press, 1993, p.54.

¹⁸⁹ A intersubjectividade vai ser um conceito do defendido por Ricoeur ou até mesmo do mais atendível por Lacan que defendem a subjectividade. No entanto, ambas podem ser contidas neste estudo sem serem vistas como opostas ou laterais. Para Lacan “o Outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante

direito é a relação que reconhece, é ele quem legitima o ser reconhecido. Estamos defronte de uma tensão, efectivamente, entre o *eu* e o *outro* que vai acabar por se evidenciar no *eu* projectado no *outro*, sendo que esse *outro* é o *mesmo*. Por tensão entendemos jogo, equilíbrio, pressão exercida em dois sentidos e este termo acabou por, em concordância com o de reconhecimento, despoletar ideias como o reconhecimento da diferença, dos direitos, a luta pelo reconhecimento¹⁹⁰. Lutar pelos limites do *outro* é buscar pelos nossos próprios limites e, dessa forma, acabamos por nos aprisionar no *outro* que, muitas vezes, somos nós.

Novas prisões vão emergindo à medida que as novas descobertas se dão a conhecer, substancialmente no que concerne às tecnologias. O Homem está informado, os lugares são os comuns e a prática das coisas é que é o conhecimento¹⁹¹. Conquanto, isto induz-nos para a identidade¹⁹² que acaba por ser a palavra-chave do reconhecimento das bandas. Rui David proferiu que todas as bandas têm uma coisa em comum: “tinham uma identidade muito forte e eu acho que isso é o essencial”. Para o cantautor dos Hands on Approach, essa identidade fez com que cada um delas ocupasse um lugar, através também do contributo que deram para a música nacional, que lhes deu reconhecimento¹⁹³. Reconhecimento com base no respeito – mesmo por parte de quem não é fã –, porque para além de tudo “marcaram gerações, deixaram um legado importante”. Rui David diz mesmo “tu ouves determinados temas dessas bandas e é inevitável recuares no tempo e pensares que, quando tinhas ‘xs’ anos, estavas em determinado sítio... isso significa que as músicas perduraram ao longo do tempo”¹⁹⁴.

Os músicos conseguiram adquirir a liberdade ao se verem neles, mas, sobretudo, ao se conseguirem ver nos outros. Lévinas encontra a liberdade enquadrada na

que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer” (Lacan, 1979: 193-194).

¹⁹⁰ Charles Taylor escreveu textos acerca da luta pelo reconhecimento das minorias. Em pleno século XXI, assistimos às lutas pelo reconhecimento do território, no caso do conflito israelo-árabe em que é imprescindível que ambas as partes se reconheçam.

¹⁹¹ Enrique Rojas assevera que o perfil psicológico do Homem numa sociedade *light* revela um homem “relativamente bem informado, porém com escassa educação humana, entregue ao pragmatismo, por um lado, e a bastantes lugares comuns, por outro” (Rojas, 1994: 7).

¹⁹² Tia De Nora (2006) analisa a música como parte da própria identidade que integra o dia-a-dia de cada pessoa, que despoleta a sua forma de pensar, o seu sentir e até a forma de agir. A autora engloba música e letra e, embora, a letra seja o nosso objecto de estudo, não podemos descuidar que a sonoridade é que dá ritmo às palavras. Cada lugar, cada tempo, cada pessoa, tudo vai alterar a forma como ouvimos, vemos e sentimos a música é, de forma muito sintética, aquilo que a autora quer dizer.

¹⁹³ O reconhecimento da banda pelo público, o reconhecimento da banda no enquadramento musical face a outras bandas e o reconhecimento da banda conseguido pela consecução de músicas e letras através do público.

¹⁹⁴ Todas as enunciações de Rui David foram extraídas em entrevista directa com o cantutor, no estúdio de Setúbal, quando questionado acerca das bandas que integram este estudo.

consciência do *eu*, na subjectividade e no mundo objectivo imbuído num conceito de tempo: “o tempo não é, pois, uma forma que a consciência reveste por fora. Ele é verdadeiramente o segredo da subjectividade: a condição de um espírito livre. Tal como a intencionalidade dirigida sobre o objecto transcendente, o tempo permite a própria liberdade”¹⁹⁵. É o reconhecimento da banda que se faz valer ao espectro musical relativamente ao público, substancialmente. De acordo com André Veríssimo, no seu estudo levinasiano, “o Tempo sem o Outro pressente o Tempo como um horizonte ontológico do ser-do-essente”¹⁹⁶. Está aqui em causa não só o tempo por si, mas a existência da banda que em grande parte se deve ao público.

Se pensarmos no *eu* como imagem/figura podemos dizer que “enquanto figura, a pessoa singular engloba mais do que a soma das suas forças e das suas capacidades; ela é mais profunda do que o pode suspeitar nos seus mais profundos pensamentos e mais poderosa do que ela pode exprimir no seu acto mais poderoso”¹⁹⁷. O acto mais poderoso pode ter em conta, como naturalmente tem, as sensações, cuja “atenção não cessa de construir a sua própria continuidade numa relação participativa, em interacção com uma duração existente. Não se trata já de conservar a potencialidade de um todo, mas de manter as condições para apreender uma sensação temporal, uma forma móvel do tempo”¹⁹⁸. O cantautor pretende chamar a atenção do público através do discurso que “co-move”. No entanto, o objectivo do artista não se fica pela intenção face ao todo, no entanto, a cada um que incorpora o auditório, ao *outro* que interpreta.

Para que nos consigamos compreender temos de entender o *outro*, temos de ver a «outramente» de nós mesmos de modo a que o *self* não seja posto em causa. Paul Ricoeur aborda: o reconhecimento como identificação, o reconhecer-se como um (*self*) e, ainda, o reconhecimento mútuo (reconhecer-se, o reconhecer e o ser reconhecido).

O reconhecimento conduz-nos até Honneth, que descreve as batalhas pelo reconhecimento em que a identidade pessoal é colocada em causa e o desrespeito passa a fazer parte da ordem do dia. «Insultos» e «humilhações» são algumas das formas visíveis de falta de respeito nas sociedades contemporâneas. Os Delfins escreveram “Quando alguém nasce, nasce selvagem. (...) Tu pertences a ti, não és de ninguém”. Persiste a

¹⁹⁵ Emmanuel Levinas, *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997, p.53-54.

¹⁹⁶ André Veríssimo, *A intriga ética: ensaio sobre a antropologia e a ética levinasianas*, Guimarães, Guimarães Editora, 2001, p.40.

¹⁹⁷ Ernst Jünger “A figura enquanto um todo que engloba mais do que a soma das suas partes”, *Revista Comunicação & Linguagens: a figura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994, p. 11.

¹⁹⁸ Pascale Criton, *Música e Simultaneidade*, *Revista Comunicação & Linguagens: Imagem e Vida*, Lisboa, Relógio d’Água, 2003, p.154.

falta de diálogo, a falta de senso, a ausência total de interpelação ao outro. Honneth tem a dizer a este respeito, ou ausência dele: “negative concepts of this kind are used to designate behaviour that represents an injustice not simply because it harms subjects or restricts their freedom to act, but because it injures them with regard to the positive understanding of themselves that they have acquired intersubjectively”¹⁹⁹. A intersubjectividade faz parte do processo comunicacional que reveste as relações seja do *eu* com o *outro* ou do *eu* com o mundo, formando assim a identidade que se “estrutura no exercício da comunicação sob a forma de uma diferenciação relativamente ao *outro*; entre o simbólico e o real; entre o campo social e o espaço da intersubjectividade. A comunicação constrói-se sobre uma sucessão de rupturas que a nossa existência de sujeitos tem que assumir no nosso real social”²⁰⁰.

O *outro* é o “«sentido possível», a *persona* da pessoa”²⁰¹, para Kearney. O que quer dizer que estamos perante um mundo com o qual interagimos; porém, mais do que isso, estamos perante outrem (que pode ser um ser perturbador), defronte de um «portador de sentido» do qual o *eu* se apropria. Tal apropriação pode acarretar o sentido de idolatração quando o *eu* se vê num determinado jogador de futebol, num actor cinematográfico, num cantor internacional ou até mesmo no vizinho que tem um programa de televisão. Os *media* têm essa função de intermediação entre o *eu* e qualquer que seja o *outro*, como se tivessem que passar alguém de modo a que “a *persona* é o horizonte aberto do outro, o seu sentido escatológico”²⁰². Os Pólo Norte compuseram a música “Vagas” que assinala a presença do eu e do outro, na sociedade contemporânea (“Na sombra do Mundo perdido, A raiva de não o poder mudar. Com a força revolta, andar de porta em porta. A gritar e a gritar. Vagas, fogo, gerações a correr, Almas presas na ilusão de vencer, Na ilusão da família, Por quem nunca pode faltar, Dez horas por dia, por toda uma vida, A lutar, e a lutar”).

Um horizonte que nem sempre estamos preparados para ver, ou com o qual hesitamos nos confrontar, pois, como reflecte Tucherman, o que acontece é que “divididos entre o assombro e o desassossego vemo-nos incapazes ou, pelo menos, mal preparados para entendermos o que constituía a nossa sensação da realidade. De certa

¹⁹⁹ Axel Honneth, *The struggle for recognition: the moral grammar of social conflicts*, 2nd ed, Cambridge, Polity Press, 2004, p.130.

²⁰⁰ Maria Lucília Marcos, *Princípio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p.18-19.

²⁰¹ Richard Kearney, *A poética do possível*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997, p. 144.

²⁰² Idem, *Ibidem*, p.145.

forma perdemos o mundo e as mais caras ideias que tínhamos sobre nós mesmos”²⁰³. Esta asserção faz-nos a ponte para a próxima secção que vai acercar um mundo mais preciso, o mundo musical, ainda que imbuído de preceitos e de perspectivas culturais.

O universo musical ganhou novos lugares, outras ideias, pois, hoje, o espaço que rodeia o *eu* e o *outro* é o dos «não-lugares»²⁰⁴. Perante a globalização do mundo²⁰⁵ “cada conhecimento imprevisível, ainda que, do ponto de vista ritual, seja perfeitamente previsível e recorrente (...) reclama ser interpretado não como propriedade, para ser conhecido, mas para ser reconhecido”²⁰⁶.

2. O lugar da comunicação, da linguagem e da experiência

Os argumentos, tal como na retórica, traçam no caminho do reconhecimento uma linha perpendicular de relevante importância. Os argumentos integram ditos, palavras, escritos que comportam experiência, cultura, ... No fundo, transportam a linguagem que é constituída por «sistemas simbólicos», de acordo com Bourdieu, “como instrumentos de conhecimento e de comunicação”²⁰⁷. Daí que estejamos perante um *eu* que é sujeito de conhecimento²⁰⁸. Então, segundo Lacan, “o outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante que comanda tudo o que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer”²⁰⁹.

Através da linguagem conseguimos retratar “a equivocidade da metáfora social”²¹⁰ na qual estamos inseridos, mesmo tendo nós consciência de que estamos envolvidos numa massa em que o carácter tensional entre o *eu* e o *outro* predominam.

²⁰³ Ieda Tucherman, *Breve história do corpo e de seus monstros*, 2ª ed, Lisboa, Nova Veja, 2004, p.11.

²⁰⁴ Marc Augé fala dos “Não-Lugares” que nos acercam, hoje. Um lugar aqui, outro ali, ainda outro acolá. O lugar pode ser definido como “albergando identidades, exprimindo relações e traduzindo uma história” e daí que seja “bem claro que são as práticas sociais das quais um espaço é objecto que permitem defini-lo como lugar ou não-lugar”. Por outras palavras, “um esmesmo espaço pode ser uma coisa ou outra para pessoas diferentes” (Augé, 2006: 115). Uma «abertura aos mundos», conhecida já por Agamben, que assiste a migrações, a invenções e intervenções, a uma nova linguagem. Até os dispositivos já fazem parte do novo mundo em que “cada um deverá reconhecer-se nele” (Augé, 2007: p.41).

²⁰⁵ A globalização impele-nos para uma visão do futuro e Bhabha reflecte também sobre o reconhecimento com um ponto de vista sob o futuro “What is crucial to such a vision of the future is the belief that we must not merely change the *narratives* of our histories, but transform our sense of what it means to live, to be, in other times and different spaces, both human and historical”. (Homi K. Bhabha, 2009: p.367)

²⁰⁶ Marc Augé, *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 90 Graus, 1997, p. 41.

²⁰⁷ Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989, p.9.

²⁰⁸ Nietzsche encaminha a sua posição no sentido de uma filosofia pós-moderna que consiste na impossibilidade de afirmação do sujeito. O sujeito acaba por ser uma ficção necessária, mas nem por isso deixa de ser ficção.

²⁰⁹ Jacques Lacan, *O seminário – livro 11*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p.193-194.

²¹⁰ Paul Ricoeur, *Metáfora Viva*, Porto, Rés, 1983, p.257.

Esta metáfora “por um lado, constitui um modo sofisticado de delegar o mundo, de diferir o real, de o desdobrar através dos dispositivos simbólicos, hoje em dia, mediáticos”²¹¹.

Não estamos fechados em nós mesmos, estando o nosso corpo, a nossa linguagem, todo o nosso ser em constante relação. O *eu* e o *outro* perpetuam uma relação que implica linguagem para cada acção, uma vez que “a linguagem tem esse carácter instituinte do mundo humano. (...) A linguagem não é, então, apenas um instrumento da comunicação. O mundo humano é instituído pela linguagem e é composto pela natureza, pelas coisas, pelas significações, pelas emoções, pelos afectos, pelos discursos. Entre a materialidade e o sentido, emerge o mundo como horizonte de vida”²¹². Caso disso é a letra de “Abril” dos Sitiados (“No ar, a mentira. O engano faz sonhar. No ar essa glória, Glória, Que nos faz matar. Ai que nos faz matar). Deste modo, a comunicação não é um simples acto, não implica um mero processo. A comunicação reveste todas as áreas da vida e complica até a relação *eu-outro* e voltamos ao mesmo poema (“Ainda que fosse grito. O lamento que nos faz cantar. Ainda que fosse a revolta, O medo que faz dançar”). Não obstante, o tema “Aquele Inverno”, dos Delfins, interliga-se: “Há sempre a lembrança, de um olhar a sangrar, de um soldado perdido, em terras do Ultramar, por obrigação, aquela missão”. Ao implicar emoções, sentimentos, vozes, conversas [verbais ou de outra forma], a comunicação arrecada díspares funções no seu desencadeamento e encontramos isso, justamente, neste tema (“Perguntei ao céu: será sempre assim? poderá o inverno nunca ter um fim? não sei responder, só talvez lembrar o que alguém que voltou a veio contar... recordar... recordar... Aquele Inverno”).

Pela experiência podemos comunicar, independentemente de qual a forma de comunicação e de qual o conteúdo a comunicar, Adriano Duarte Rodrigues faz referência aos poetas, pois ele “sabem que a palavra se abre a uma infinidade inesgotável de momentos de fruição que escapam a qualquer tentativa de enclausuramento discursivo definitivo”²¹³. Os músicos também essa noção têm presente e, por isso, compõe músicas em que dão azo à imaginação e à criatividade, traduzindo-se a palavra na sua libertação e na libertação do *outro* que o ouve. O *outro* é a sua referência no momento da composição e vai ser o lugar para onde a sua música se vai

²¹¹ Paul Ricoeur, *Metáfora Viva*, Porto, Rés, 1983, p.257.

²¹² Maria Lucília Marcos, *Princípio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p.44.

²¹³ Adriano Duarte Rodrigues, *Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação*, 2ª ed, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p.96.

direccionar. Paulo Costa afirma que a composição sempre foi algo muito natural e, ainda que não se assuma como “socialmente interventivo”, assevera que dá opiniões e “limito-me a deixar seguir aquilo que eu tenho”. Miguel Guedes explica que “as coisas são feitas porque têm de ser feitas. Não são feitas para as pessoas que as fazem. São feitas, muitas vezes, com a ideia de um receptor imaginário que pode ser mais ou menos palpável. É tudo feito na ideia de que essas pessoas vão estar lá a ouvir ou, pelo menos, do desejo que temos que essas pessoas possam estar a ouvir”.

Assim, pelo que viemos a dizer podemos afirmar que o “facto de haver uma relação entre a experiência e a comunicação pressupõe a internalização da experiência do nosso mundo, na experiência que fazemos da linguagem”²¹⁴.

3. A palavra no contexto comunicacional

As palavras são escritos ou são sons que proferimos encadeados num contínuo. São elas que dão o nome, são elas que fazem o reconhecimento, desde que também elas se reconheçam no *outro*.

Pela palavra vamos conduzir o nosso discurso por uma entidade cultural que fomenta a identidade social do músico. Tudo isto interligado com o conceito de ligação e não esquecendo a questão do reconhecimento, da letra, do nome, no mundo em que o *eu* vive com o *outro* mesmo à sua frente.

A língua não é de ninguém e é de todos ao mesmo tempo, então a palavra escrita revela-se da mesma forma. “A escrita promove, através da conservação da significação, um alargamento da capacidade comunicativa discursiva, visto que, não só a significação se libertou das circunstâncias particulares da sua produção, como o destinatário desta é qualquer potencial leitor”²¹⁵. É de todos os que o souberem fazer ainda que a todos deva pertencer. A escrita detém poder. As palavras podem ser verdadeiras armas na comunicação, os argumentos podem ser a forma de toda a razão.

A escrita é uma das formas de exposição verbal que podemos encontrar nas mais variadas concepções: em cartazes, em panfletos, nas próprias composições musicais. A lírica continua a ser uma rica forma de argumentação, mas sobretudo uma boa maneira de revelar aquilo que nem sempre pode ser dito. Nos anos 90, encontramos, em Portugal, bandas que por revelarem as suas ideias, por retratarem pela palavra a

²¹⁴ Adriano Duarte Rodrigues, *Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação*, 2ª ed, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p.98.

²¹⁵ Carlos João Correia, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p.478.

conjuntura pela qual o país tinha passado, conseguiram cativar o *outro*. Os Pólo Norte, a partir da música “Grito”, traçaram o caminho enquanto banda que perdura com mais de uma década de sucessos. Em 1995 editaram o primeiro álbum *Expedição*, do qual se destacou também “Lisboa” (“Saio porta fora, E vou por ai pelos caminhos. A noite devora, cruzam-se homens sozinhos; Noites serradas, Guerras triviais, Portas fechadas, palavras infernais”). *Aprender a ser feliz* foi conseguido dois anos depois, “Amanhã” e “Aprender a ser feliz” foram os temas mais difundidos do disco. 1999 foi o ano do lançamento de *Longe*, do qual destacamos o *single* “Vou p’ra longe” (“Parto sem saber, Sem saber se sou capaz, Deixo tudo para trás, E vou p’ra longe”).

Os Delfins, apesar de não poderem contar com o vocalista Miguel Ângelo desde a viragem do ano, exaltaram a “Libertação” e passaram mesmo pela “Marcha dos desalinhados” à voz dos Resistência. Os Sitiados, com letras irónicas com recurso à sátira nacional acabaram por mostrar algumas composições interessantes que ficavam no ouvido, senão quem não se lembra de “A cabana do pai Tomás”. Sandra Baptista considera engraçado, que só agora, consegue, com o distanciamento suficiente, ver “os Sitiados como um *upgrade* do folclore” e, no que diz respeito às letras, “ao nível da escrita, aquilo só poderia ser feito em Portugal e por um português, porque eram sátiras ao nosso Governo, do Cavaco Silva, na altura”.

A liberdade acabou por ser um dos grandes temas das músicas contraculturais, da década de 90, e esse desejo de promulgar a música não através de convenções, mas sim de esforços revolucionários, trouxe um carácter mais intenso à forma como cada compositor, intérprete, cantautor revelou as suas ideias e as suas emoções (ie, a sua inspiração).

As Três Tristes Tigres, os Ritual Tejo e, sobretudo, os Blind Zero preencheram o rumo de contracultura nacional, pela linguagem metafórica do retrato social²¹⁶.

Do álbum *Partes Sensíveis*, editado em 1993, atribui-se a popularidade a “Mundo a meus pés” (“Já não há, já não és o mundo a meus pés”) até que é lançado, em 1996, *Guia Espiritual* e destacámos “Zap Canal”. No ano de 1999, com *Comum*, as Três Tristes Tigres apostaram na difusão de “Visita de Estudo” (“Não faltam remédios para a barriga, mas as dores cada dia diferentes”).

Os Ritual Tejo entram em cena com “Foram cardos, foram prosas” e editam o álbum *Perto de Deus* (1990). Em 1996, *Histórias de Amor e de Mar* sai para o mercado

²¹⁶ Os Hands on Approach não estão aqui englobados pelo facto de não retratarem o país, mas trazerem um outro lado à composição.

e “Nascer outra vez” é o *single*. Três anos depois lançam *Três Vidas* (“Não me basta uma vida, quero duas ou três), o nome do disco e do tema de maior êxito.

Os Blind Zero estreiam-se com *Trigger* e fazem de “Recognize”²¹⁷ (“Won't you recognize me, hold me, fraternize and be there, As the moment comes along, do no wrong. Won't you memorize me, take me, emphasize and be there to avoid spinnin' around till you found. Won't you recognize me”²¹⁸) um dos temas mais ouvidos. *Redcoast* sai no ano de 1997 com os *singles* “Tree” (“I Know the Way These Things Begin. See How Flesh Presses the Skin, I'm Bursting Without You”²¹⁹) e “Trace” (“But lumber through the crowd Its decree weakness as my common sense”²²⁰) que ainda hoje são dois dos grandes responsáveis pelo sucesso da banda²²¹.

A música acaba por ser uma forma de reconhecimento tanto do *eu* face ao *outro*, como de *outramente* em relação ao *eu*. É a palavra que nos faz reconhecer e nos dá reconhecimento, possibilita que os outros nos reconheçam e, com isso, nos reconheçamos a nós próprios²²².

O reconhecimento é a imagem de um conceito abstracto que projectamos no *eu*. Esperamos o reconhecimento do *outro* e para os músicos o reconhecimento é obtido no seio da sociedade, pois todos podem ser o *outro* “face-a-face avec l'autre dans un regard et un parole qui maintiennent la distance et interrompent toutes les totalités, cet être ensemble comme séparation précède ou déborde la société”²²³. A comunhão²²⁴ do *eu*

²¹⁷ Sem querermos conjugar o verbo, ainda que estejamos a falar em palavras, é importante fazer referência a Paul Ricoeur que encontrou diferenças entre o uso do ver “to recognize, depending whether it is taken in the active voice – “I recognize” – or the passive voice – “I am recognized. It seemed to me that this difference betrayed a clear reversal on the plane of the interconnections among philosophical uses of the term *recognition*, inasmuch as it was possible to make certain uses of the verb *recognize* correspond to the active voice, where the mastery of meaning by thought is expressed, and others to passive voice; I mean the sense of recognize as a request in which “being recognized” is what is at stake” (Paul Ricoeur, 2005: 248).

²¹⁸ Trad. “Não me vais reconhecer, abraça-me, confraterniza e está lá, como o momento chega, não erres. Não me vais memorizar, leva-me, enfatiza e está lá para evitar girar até me encontrares. Não vai me vais reconhecer”.

²¹⁹ Trad. “Eu sei como estas coisas começam vejo como a pela está presa no corpo, estou a rebentar sem ti”.

²²⁰ Trad. “Mas o peso por entre a multidão é a fraqueza como o meu senso comum”.

²²¹ Nos Blind Zero detectamos o «Self as a lover». “The significant aspect of the continuous of rock ‘n’ roll music is its use in helping make sense of others, especially in intimate relationships” (Kotarba, Vannini, 2009: 118).

²²² “Sem querer fazemos o destino, Sem querer seguimos um caminho, Sem querer...” (Hands on Approach, “Um Destino”, *Blown*).

²²³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p.142.

²²⁴ “Cria-se uma comunhão litúrgica sem qualquer carga negativa; fabricam-se emoções. As massas exaltam-se ao som de experimentações quase filosóficas em domínios *pop*, o grande caldeirão onde se pode experimental o *jazz*, o *revival*, a música de dança, o *rock*, o *punk*, a liberdade. (...) Há um sentimento de entrega, quase de missão ou de cruzada quando criam músicas que reflectem momentos de

face ao *outro* estabelece-se no «mundo do espectáculo». O público é distinto no nosso país e os artistas têm essa noção, só que aquando de um concerto esses indivíduos unem-se nem que seja naquele decorrer para criarem um organismo, como referiu Ana Deus. Estamos a falar de pessoas diferentes, porque depende “da sociedade onde vivem, depende da própria cultura, depende do conhecimento que tenham ou não, quer da música quer do meio”, como enfatiza Rui David. Rui David dá-nos o mote para a questão do nome.

O nome de *uma pessoa*, e neste caso também da banda, é uma representação do *eu* através da escrita. O nome traduz símbolos, consoante a linguagem em que se inscreve e revelam emoção, visto que “os símbolos, enquanto funções, encontram-se, por sua vez, enraizados no mundo sensível”²²⁵. Rui David lembra que a escolha do nome Hands On Approach acabou por ser consentida por todo o grupo; no entanto, assume que foram “um bocado contracultura, neste sentido, porque tínhamos a noção que o nome era complicadíssimo de se dizer”. Lyotard fala no destinatário como um herói que é o *eu* e o *outro* e que “o narrador actual pode ser, ele próprio, o herói de uma narrativa, tal como o antigo foi. Ele é-o com efeito, necessariamente, já que tem um nome”²²⁶. Na música, vemos como o nome tem importância até pelo título de cada música ou o nome dado ao álbum. Através do nome de uma banda reconhecemos o seu estilo, a sua música. Conseguimos ligar o rádio e reconhecer a quem corresponde determinada sonoridade, certa letra²²⁷.

Afirmamos o poder sobre a liberdade, mas mesmo no plano comunicacional existe a tensão “porque a sua questão é sempre o outro. O outro é sempre inquietante, é sempre o mais inquietante. Porque o outro está lá, convidando ao fim da distância e, porque é outro, constituindo-se em limite à aproximação”²²⁸. Aqui reside uma certa interrogação quanto à crise da identidade. Parece que resistimos à nossa própria identidade, como Dorian Grey resistiu ao próprio retrato pintado.

suas vidas. Com espontaneidade, sem artifícios de estúdio. Com fantasia e fidelidade. Com militância a favor de uma causa” (Simões, 1998: 25).

²²⁵ Carlos João Correia, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p.17.

²²⁶ Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva, 1989, p. 51.

²²⁷ Esta seria uma questão pertinente a colocar numa nova tese. O nome e as suas envolvências determinam mais investigação, designadamente na medida em que o nome da banda é também uma representação do eu através da escrita.

²²⁸ Maria Lucília Marcos, *Princípio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p. 133.

Numa sociedade livre, não raras vezes, sentimo-nos aprisionados em nós mesmos. Vivemos na constante insegurança face ao outro como se o outro fosse um «monstro» e não fosse tão-somente um ser de *outro* mundo. “*Ser outro é ser inevitavelmente outro, por interrupção do mesmo, numa descontinuidade do idêntico, num jogo de ligação/desligação, de on/off. O outro ameaça a inércia do igual, introduz a incoerência, provoca a contradição. O outro, porque é outro, é facto de caos – em circunstâncias mais ou menos dramáticas: mais dramáticas quando a descontinuidade agride violentamente o contínuo, menos dramáticas quando a ruptura se aligeira em transição ou convivência indolor*” ²²⁹. O *eu*, ou o mesmo, faz do *outro* a culpa à sua auto-estima, e tenta combatê-lo como forma de se superar a *si mesmo*.

Assistimos a uma evasão em que o sujeito está expulso. Num mundo em que cada vez mais se eleva a importância do ter ao ser, já não basta “pôr o sujeito como Mesmo e, se é possível dizê-lo como mensageiro do Mesmo; haverá que pensá-lo como o *Outro-no-Mesmo*, e, deste modo, já com o nó de uma inquietude que não o deixa regressar a si para pôr-se numa identidade estável, e desse modo como o lugar duma expulsão”²³⁰.

É o princípio desta crise do ser que suscita expressões como o «fim social» ou como «fim do sujeito», que acaba por ser contestada, pois a liberdade adquirida na «rede» acaba por importar o espírito libertador, uma nova brisa relativamente à questão do *outro*. Parece mais aceitável colocarmo-nos perante o *outro* do que admitirmos o *outro* como reflexo de nós *mesmos*.

²²⁹ Maria Lucília Marcos, *Princípio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri, 2007, p.133.

²³⁰ Emmanuel Levinas, *Da evasão – introdução e notas Jacques Rolland*, V.N.Gaia, Estratégias Criativas, 2001, p. 45.

Conclusão

Ao longo deste estudo pudemos observar a situação de Portugal, no que concerne ao estado do país, à cultura e à música, na década de 90. Os músicos lembram esta década como aquela em que se pretendia exaltar a portugalidade, algo que foi mudando com a viragem do milénio que decretou o reaparecimento da cultura portuguesa, como afirmaram os cantautores no decorrer das entrevistas e do *focus group*.

Os anos 90 concretizaram o período mais próspero que o país viveu nos últimos tempos; não obstante, os músicos aludiam ao passado colonial através da composição escrita das letras. Os temas mais comuns acabaram os ser a guerra colonial e o clima sociopolítico de 60 e 70, com a excepção de algumas letras dos Sitiados que incidiram directamente em «personagens» políticas (o caso de Cavaco Silva, em “A cabana do pai Tomás”) e da direcção tomada pelos Hands on Approach que era bem mais reveladora do dia-a-dia de hoje do que a remontar o passado.

Pelos argumentos, a metáfora foi uma das figuras que melhor conseguiu espelhar o carácter simbólico da composição. Além desta figura encontrámos o pseudo-discurso directo e, substancialmente, a repetição que vai dar reforço ao discurso argumentativo musical. Curioso foi encontrar os provérbios em alguns dos poemas que possibilita uma maior intimidade com o auditório. A cultura liga-se à afectividade humana e a retórica conecta-se ao discurso musical.

Por outro lado, descobrimos a revelação do *outro* perante a emoção lançada pelo orador, neste caso, pelo cantautor: “A emoção constitui uma das experiências mais significativas do Homem: acompanha, com efeito, o indivíduo ao longo de toda a sua existência para lhe fornecer um modelo de adaptação nas interações entre o seu organismo e o meio ambiente” (Pio Ricci Bitti e Bruna Zani, 1997: 167).

A música é o *outro*, da mesma forma, em que cada um é o *outro* e o *eu* que compõe uma mensagem torna-se não a personagem central, mas mais uma personagem no enquadramento social. A circulação de letras acaba por trazer algum ensinamento ao auditório que se constrói com base no gosto que se tem pelo género musical, no caso o *pop/rock*.

Anima-se a função do reconhecer do *eu* perante o *outro* assim que ambos tomam um único sentido. O sentido toma forma na interpretação de cada um e o lugar da

comunicação, da experiência e da linguagem. É o reflexo a emitir do espaço que é transmitido para o *outro*.

O reconhecimento que a banda alcança com o passar dos anos acarreta uma afirmação maior da identidade da mesma no enquadramento musical. Caso se transformem num marco no cenário da música portuguesa (escrita em português ou inglês) e acabam por servir de influência para o auditório (e para novas bandas, no caso dos Pólo Norte que foram influenciados pelos Delfins).

Vivenciamos cada experiência artística, cultural e linguística enredada no universo comunicacional. Cada letra tem um significado, uma interpretação, uma ligação a valores, a crenças, à tradição ou à modernidade. Cada traço artístico é único e a obra acaba por ser só do autor apenas no momento da composição, passando depois para o conhecimento do *outro*. O *outro* que acaba por ser referência no momento da escrita, mas que sai para fora para conhecimento de *outro*. A cultura é influência, o país é imagem que o compositor tem em mente para o retrato. Então, sobre este assento ainda colocamos a questão de como será a música numa cultura de amanhã?

BIBLIOGRAFIA

- Actas do I Congresso Português de Sociologia – vol I: *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século*, Lisboa, Fragmentos, 1990.
- ALMEIDA, Fabrice d', *Breve história do século XXI*, Lisboa, Teorema, 2008.
- ALMEIDA, Luís Pinheiro de, João Pinheiro, dir., *Enciclopédia da Música Ligeira Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.
- ARENDT, Hannah, *Sobre a revolução*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.
- AUGÉ, Marc, *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, 90 Graus, 2007.
- AUGÉ, Marc, *Para que vivemos?*, Lisboa, 90Graus, 2006.
- BARRETO, António, org. *A situação social em Portugal 1960-1995*, Lisboa, ICS, 1996.
- BARTHES, Roland, *A aventura semiológica*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- BHABHA, Homi K., *The location of culture*, London & New York, Routledge, 2009.
- BITTI, Pio Ricci, ZANI, Bruna, *A comunicação como processo social*, Lisboa, Estampa, 1997.
- BLANC, Maria Faria, *Estudos sobre o ser II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989.
- BRETON, Philippe, *Argumentação na comunicação*, Lisboa, Dom Quixote, 1998.
- CARDOSO, Tito, BORGES, Hermenegildo, org., *Retórica*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- CORREIA, Carlos João, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- CRITON, Pascale, “Música e Simultaneidade”, *Revista Comunicação & Linguagens: Imagem e Vida*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.
- DENORA, Tia, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la difference*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- ECO, Umberto, *O signo*, 6ª ed, Barcarena, Editorial Presença, 2004.
- FERIN, Isabel, *Comunicação e culturas do quotidiano*, Lisboa, Quimera, 2002.
- GIL, José, *O espaço interior*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- GRÁCIO, Rui Alexandre, *Racionalidade Argumentativa*, Porto, edições Asa, 1993.

- HANSEN, Phillip, *Hannah Arendt: Politic, History and Citizenship*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- HONNETH, Axel, *The struggle for recognition: the moral grammar of social conflicts*, 2nd ed, Cambridge, Polity Press, 2004.
- JÜNGER, Ernst, “A figura enquanto um todo que engloba mais do que a soma das partes”, *Revista de Comunicação & Linguagens: Figuras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.
- JUSLIN, Patrik N. et al. (ed.), *Music and emotion: theory and research*, 4th ed, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- KEARNEY, Richard, *A poética do possível*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
- KERCKHOVE, *A pele da cultura*, Lisboa, Relógio d’Água, 1997.
- KOTARBA, Joseph, VANNINI, Phillip, *Understanding society through popular music*, London & New York, Routledge, 2009.
- KROEBER, A.L., *A natureza da cultura*, Lisboa, Edições 70, 1997.
- LACAN, Jacques, *O seminário – livro 11*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- LEPPERT, Richard, MCCLARY, ed., Susan, *Music and society: the politics of composition, performance, and reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- LEVINAS, Emmanuel, *Da evasão – introdução e notas Jacques Rolland*, V.N.Gaia, Estratégias Criativas, 2001.
- LEVINAS, Emmanuel, *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997.
- LIPOVETSY, Gilles, *A era do Vazio – ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d’Água, 1989.
- LYOTARD, Jean-François, *A condição pós-moderna*, Gradiva, Lisboa, 1989.
- MARCOS, Maria Lucília, *Princípio da relação e paradigma comunicacional*, Lisboa, Edições Colibri, 2007.
- MARCOS, Maria Lucília, MONTEIRO, A. Reis, *Reconhecimento – Do desejo ao direito*, Lisboa, Edições Colibri, 2008.
- MEYER, Michel, *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*, Lisboa, Edições 70, 1998.
- MIRANDA, José A. Bragança de, *Teoria da Cultura*, Século XXI, Lisboa, 2002.
- MONS, Alain, *A metáfora social – Imagem, território, comunicação*, Porto, Rés, 1998.
- MUSASHI, Miyamoto, *O livro dos Cinco Anéis*, Mem Martins, Europa América, 2007.

- PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Tratado de Argumentação*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000.
- PINTO, António Costa, coord., *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Dom Quixote, 2005.
- RAMALHO, Vítor, *A memória do Futuro*, Mem Martins, Europa-América, 2001.
- REI, José Esteves, *Retórica e Sociedade*, Santa Maria da Feira, Instituto de Inovação Educacional, 1998.
- RICOEUR, Paul, *Metáfora Viva*, Porto, Rés, 1983.
- RICOEUR, Paul, *The Course of recognition*, Cambridge, Massachussets, London, England, Harvard University Press, 2005.
- RODRIGUES, Adriano Duarte, *A partitura invisível – Para a abordagem interactiva da linguagem*, 2ªed, Lisboa, Edições Colibri, 2005.
- RODRIGUES, Adriano Duarte, *Comunicação e Cultura: a experiência cultural na era da informação*, 2ª ed, Lisboa, Editorial Presença, 1999.
- ROJAS, Henrique, *O homem light – uma vida sem valores*, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1994.
- ROSZAK, Theodore, *Para uma contracultura*, Lisboa, Dom Quixote, 1971.
- SIMÕES, José Manuel, *Delfins biografia autorizada*, Mem Martins, Europa-América, 1998.
- STOREY, John, *Cultural theory and popular culture – an introduction*, 4th ed., Edinburg, Pearson – Prentice Hall, 2006.
- TOULMIN, Stephen, *Os usos do argumento*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- TUCHERMAN, Ieda, *Breve história do corpo e de seus monstros*, 2ª ed., Lisboa, Passagens, Nova Vega, 2004.
- VAZ, João Guerreiro, *O fio de Ariadne*; Pé de Página Editores, Porto, 2008.
- VERÍSSIMO, André, *A intriga ética: ensaio sobre a antropologia e a ética levinasianas*, Guimarães, Guimarães Editora, 2001.
- VIEIRA, Joaquim, *Portugal Século XX: crónica em imagens 1980-1990*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- VILELA, Mário, *Metáforas do nosso tempo*, Coimbra, Almedina, 2002.
- VILELA, Nelson, *Linguagem Humana*, Braga, Editora Pax, 1980.

ANEXOS



NOTÍCIAS

14 • BLITZ • 16 MARÇO

D E L F I N S

A QUEIMAR O PASSADO

com uma pilótipa de computadores, geradores de efeitos, compressores e outros maquês. É aí que Fernando Couto, o produtor, Johnatan Miller, o coprodutor, e Paulo Magalhães, o assistente, trabalham arduamente, em horários que vão das 11 da manhã até às sete da noite do dia seguinte. Do outro lado do espelho, no qual está colada uma folha de papel onde se lê «A Vitória ou a Mortem», voltam-se a sala de gravação, onde se encontram a bateria, guitarras e teclados vivos. O apertado hall de entrada, revestido com uma massa japonesa chamada «oriental cast», esconde o gravador de bobinas que tem dado vários problemas, a ponto de atrasar a calendarização das sessões de gravação. Um técnico vindo expressamente de Inglaterra passou-lhe um dia inteiro, a consertar o desajustamento da cabeça da máquina, o que além de custos financeiros acarretou uma aversão perda de tempo.

Mesmo com estes problemas, os Delfins não dividem dos benefícios e vantagens de possuir um estúdio próprio. «É um decalco! Nós moramos aqui ao lado, saímos de casa, entramos no estúdio e trabalhamos até às horas que nos apetece», dizem o produtor deste disco, «Não temos horários, não temos de andar em fichas de automóveis para ir à Lúcia. Há muito menos stress para gravar o disco. Por outro lado, todo o material que existe no estúdio foi escolhido por nós, assim como os técnicos com quem trabalhamos, com vista a adequar tudo ao que nós queremos». Sem descurar quanto a resultados indesejados, a única ressalva vem do facto de esta ser a primeira vez que um disco está a ser gravado naquele estúdio.

«Estamos a ser cobrados de nosso próprio estúdio e é evidente que haverá coisas a corrigir, como a acústica da sala ou outros problemas que possam surgir e que se vão resolvendo aos poucos».

Em estúdio, tudo se resolve aos poucos e por partes. Segundo as regras de gravação que se encontram afixadas na entrada, e o trabalho é efectuado na pré-produção (que resultou na gravação de maquetas, primeiro em oito pistas e, numa segunda volta, em 24 pistas), os instrumentos vão sendo adicionados, iniciando-se os trabalhos, como de habitual, pela secção rítmica. Produtores e músicos ensaiam, experimentam e gravam pacientemente, aproveitando as curtas pausas para comentários e debates de ideias. Longe do óbvio música enquanto decorre a gravação de um disco é completamente diferente daquela possível quando a obra está finalizada.

Letra e ilustração de Miguel Ângelo para a canção «Só»

«Só»
 1. Vou até ao norte a sul
 sempre souber os caminhos
 sempre a seguir, o sul
 2. Vou sempre ao sul
 sempre a seguir, o sul
 3. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 4. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 5. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 6. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 7. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 8. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 9. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 10. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 11. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 12. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 13. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 14. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 15. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 16. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 17. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 18. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 19. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 20. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 21. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 22. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 23. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 24. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 25. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 26. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 27. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 28. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 29. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 30. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 31. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 32. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 33. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 34. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 35. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 36. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 37. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 38. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 39. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 40. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 41. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 42. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 43. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 44. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 45. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 46. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 47. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 48. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 49. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 50. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 51. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 52. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 53. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 54. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 55. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 56. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 57. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 58. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 59. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 60. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 61. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 62. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 63. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 64. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 65. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 66. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 67. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 68. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 69. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 70. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 71. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 72. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 73. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 74. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 75. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 76. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 77. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 78. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 79. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 80. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 81. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 82. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 83. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 84. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 85. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 86. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 87. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 88. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 89. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 90. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 91. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 92. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 93. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 94. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 95. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 96. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 97. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 98. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 99. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul
 100. Vou sempre a sul
 sempre a seguir, o sul

D E L F I N S

O PASSADO

Esta é uma fase do trabalho dos músicos que escapa ao conhecimento do público. É ali que, para a repetição exaustiva do mesmo verso, o capax de provocar o maior dos êxtases, qualquer que sejam os meios do facto em questão.

Neste, como nos três discos anteriores dos Delfins e de outros grupos portugueses — como, em tempos, os Heróis do Mar e os Pássaros — o trabalho é orientado segundo documentos que circulam pelos vários intervenientes de forma a consolidar o conceito pretendido. Segundo o primeiro esboço de planeamento, passou para a papel em Junho de 92 e a que o BLITZ teve a sua primeira apresentação (do primeiro álbum dos Delfins) será uma REVELAÇÃO sobre o que se vive socialmente, politicamente, religiosamente, amorosamente, sexualmente, transcendentemente e espiritualmente como se trabalhassem de capitulo a um livro. Estas revelações deverão exprimir não apenas o que os músicos hoje em dia, no seguimento das letras dos três primeiros álbuns do grupo — Cada um dos parâmetros atrás definidos — depois desenvolvido através da contribuição de cada um dos elementos do grupo, de modo a criar um espírito de corpo. A fundamentação do disco estende-se aos técnicos, managers, ocupação dos concertos, etc.

«Este meio de trabalho estabelece-se devido à necessidade de comunicação. Desde o primeiro álbum que os textos são, na maior parte, feitos por mim e pelo Fernando», explica Miguel Ângelo. «Quando entraram o Pedro e o Ramalho e regressou, o Fado teve dois cantantes. In-

consciente em que eu e o Fernando tínhamos um grupo de músicos a trabalhar conosco ou então tentar programar as coisas de uma banda. No fundo é para transmitir as nossas ideias, porque vamos ter que escrever a quase totalidade das canções antes de a Pedro ter um papel fundamental, neste disco, em termos de composição. Tornou-se necessário veicular as ideias sem nada de pré-estabelecido. É sempre necessário um trabalho deste tipo para se conseguir comunicar porque, há muitas vezes a fazer uma canção chamada «Ato na Sombra» a ninguém na banda veio a perceber o que está a dizer nem onde quer chegar. Primeiro é preciso as pessoas identificarem-se e para isso têm que se discutir as coisas. Se houver um espírito definido para o disco, e esse é o primeiro passo depois de especificado até à boca de palco, aos cantantes que se vão utilizar nos espetáculos, às entrevistas, à pose da banda. Os músicos que não compõem sentem-se assim mais próximos da banda».

Segundo Pedro Ayres Magalhães, também membro dos Heróis do Mar e dos Madrugados, o trabalho que os Delfins estão a desenvolver desde há uma semana — começa por ser um assunto temático, um tema dramático, sobre o qual os Delfins estão a construir um espectáculo. Das palavras das canções saem expressões de nós próprios enquanto pessoas mas também a expressão desse drama que estamos a encenar, dessas ideias, das pessoas que vamos encenar. É por isso que usamos um guião. Nós não estamos a fazer música para um conjunto, estamos a fazer música para um fenómeno musical que é um bocado transcendente. Usamos estas coisas para construir a percepção desse drama e ao mesmo tempo para não estar a criar uma peça de teatro, nem uma ópera rock. É uma coisa que também ela própria cresce».

Uma das preocupações dos Delfins, sendo a maior, prende-se com a vontade de dar uma direcção a um sentido a todo o trabalho que, como já se viu, ultrapassa o triplo álbum a editar e dá origem aos espetáculos e a apresentações posteriores. Descritos pelo cantor do grupo como «os espetáculos de maior importância na música portuguesa desde os Tóris», os concertos dos Delfins vão encerrar com proximidade todo o conceito que envolve a música a ser editada, a partir de os músicos trabalharem vestidos de morgo. O rigor da aplicação do conceito estende-se assim a todos os meios controlados pelos Delfins.

«Este disco serve de suporte a um espectáculo», diz Fernando Couto — que será muito mais teatral e «representar» do que os anteriores dos Delfins. Resumindo: é a travessia de uma vida possível (que poderá ser a nossa ou não), umas partes têm a ver com a realidade e outras com o sonho. O que é de realidade e o que é de sonho não se dá a separar. A segunda parte chama-se «Revelações» e é a parte mais pessoal. Fala de relações pessoais e pessoais e é menos filosófica talvez. Nesse capítulo falamos de algumas coisas das quais nunca falamos. Há canções de amor que falam de relações homem-mulher e de, no fundo, estar sempre mais de uma mulher na nossa vida. Há um momento da vida em que há coisas de mais de que uma mulher e não sabes como te decidir. Há uma música que fala disso, de sensibilidade com que as pessoas obrigadas a decidir não conseguem decidir. É sobre isso. É um exemplo. A «Travessia» é a coisa mais conceptual. Tem mais a ver com ambiente e é indescritível de tão vasto e tão vivo. Tem a ver com a nossa herança da zona Cascais-Sintra. Do nosso passado. Sempre fomos um grupo de Cascais, mas não da maneira como as pessoas vêem Cascais. Cascais tem histórias que nunca mais acabam e que ninguém sabe. De Sintra, então não se fala. É mesmo aquele que nos identificamos com o local. Mais do que ninguém, estudamos isso. Se não estudarmos, não sentimos. E mesmo assim não entendemos bem, mas sentimos. De facto, não vivemos ao lado de um dos albos que durante centenas de anos foi considerado um sítio de religião, de meditação. Lá, em Sintra, era o lugar de moradia dos reis, dos cientistas da altura, de filósofos, de bruxas, de profetas... Todas as pessoas que fugiam à vulgaridade, ao dia a dia e à rotina e que, de certa forma, queriam descobrir coisas da vida, dos mistérios, dos segredos. Este disco fala muito sobre isso».

Miguel Francisco Cadete

DESALINHADAS

O título do trabalho deste disco dos Delfins, a sair em Maio ou Junho, é «Revelações». Há canções que ainda só têm títulos provisórios, como «Camelo», «Talk» ou «544», mas muitas estão já quase na sua forma definitiva, como «A Queda de um Anjo» (onde se conta «isto aconteceu em circunstâncias»), «Além da Pólvora», «Só» ou «Oração».

O argumento deste disco dos Delfins, gravado nos próprios estúdios, é de sete mil canções.

Miguel Ângelo costuma utilizar um gravador de micro-cassetes para registar melodias enquanto estiver.

O primeiro single sai já no próximo mês de Abril.

A gravação deste álbum decorre até final de Março, devendo as misturas ocorrer nos intervalos da digressão dos Resistência a ter lugar em Abril.

A música de «A Casa em Sintra» é de autoria de Pedro Ayres Magalhães e Paulo Pedro Gonçalves, sendo recuperada dos tempos dos Heróis do Mar.

É habitual Fernando Couto, que acumula as funções de produtor e guitarrista, gravar na sala de registo.

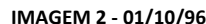
Nos intervalos das sessões, para relaxar, Miguel Ângelo põe no leitor uma casquinha com canções de Elton John, Beatles, Nick Cave.

Logo que acabe o trabalho com os Delfins, Johnatan Miller, coprodutor deste disco, vai produzir uma banda inglesa chamada Work Shy que só será editada no Japão.

Gary O'Toole foi um dos músicos convidados para gravar algumas partes de bateria.

Os cenários do espectáculo vão ser da responsabilidade de Alberto Lopes, estando as roupas e adereços sob a responsabilidade de Ricardo Vasconcelos com Maria João Sopa.





Amado ou odiado, Miguel Ângelo Magalhães passou a ser uma das mais meditânicas figuras da música portuguesa. Não tanto devido ao trabalho que há mais de dez anos desenvolve com o seu grupo de sempre, os Delfins, mas pela esforço que nos últimos meses levou a cabo junto de tantos diversos canais. Teatro, cinema, jornais, causas de beneficência e sobretudo televisão, concederam uma exposição aos Delfins e ao seu cantor que os transformou num dos maiores êxitos comerciais da música portuguesa, tendo uma coleção das suas canções mais conhecidas batido recordes e vendido mais de 200 mil cópias vendidas.

lato não é nenhuma fuga à pergunta, mas esse tema pertence a um disco conceitual, o «Ser Maior», e tem a ver com uma etapa da viagem do Delfim. Ou seja, do galinha mutante que, depois de vir para o mundo dos homens e de ter convivido com os homens, acabou por ficar com eles. Um dos males dos anos setenta foi, realmente, serem os anos do coletivismo, no mau sentido. No sentido das pessoas perderem a sua identidade e se submeterem a decisões de maioria, como acontece no nosso sistema democrático. É um sim-
14. Um mês depois, o mesmo disco chegou ao Brasil.

Men não são só os 225 mil passivos que fazem o sucesso do programa de televisão "Cantigas do Brasil", da Rede Globo. O sucesso também é da "Chave de Estrelas". Se calhar é exatamente o oposto. No sentido em que há um grupo restrito de pessoas que mandam numa maioria pelo lado que fazem, pelas razões que decidem. Não há nada de novo nisso. É o velho "quem manda" ou "quem não manda", um produto, entre outros, cultural que dá observação ao nós, mudem de canal ou não, compram o nosso CD ou outro qualquer... Não é uma novidade. Se as pessoas vêm ter conosco, vêm às nossas cantadas, compram os nossos discos ou vêm ao programa de televisão, não é porque nós mandamos, mas porque elas querem. E elas querem fazer o "Cantigas do Brasil" ou a "Chave de Estrelas". Talvez eventualmente passado a ser mais suscetível de ser condicionado por uma vantagem que pode não ter a ver com a vantagem.

Voce percebeu que, não só a "Chave de Estrelas", mas também o "Cantigas do Brasil", que teve uma audiência de um milhão e 800 mil pessoas nos dois últimos programas, começa a ser perdido no nosso sentido, mas no sentido do alcance que a televisão tem em Portugal. As pessoas não compram discos, não compram livros, não

ram a ter êxito. São bandos que percebem o que é o país.

• Não. Pela mesma razão que nos apeteceu fazer um

assim?
duplo con-

iii

CULTURA PORTUGUESA



NA ÁFRICA DO SUL

Os Delfins e o pianista António Pinho Vargas com José Noqueira são os músicos que fazem parte do programa do Mês Cultural Português na África do Sul, que decorre em Outubro. Os Delfins tocam em Joanesburgo, na Standard Bank Arena, no dia 12, enquanto António Pinho Vargas e o saxofonista actuam em Pretória, a 26, apresentando o álbum «Luz e Escuridão». Um ciclo de cinema repartido por estas duas cidades incluirá filmes de José Fonseca e Costa («Balada da Praia dos Cães»), Luís Filipe Rocha («Cerro maior» e «Sinais de Fogo»), Lauro António («Manhã Submersa»), António Pedro Vasconcelos («O Lugar do Morto»), Jorge António («Miradouro da Lua») e Abi Feijó (as curtas-metragens «Fado Lusitano» e «Os Salteadores»), havendo ainda lugar para exposições, conferências e uma feira do livro e do disco.

IMAGEM 3 - 27/08/96

IMAGEM 4 - 23/06/98



Os Delfins actuaram no vídeo-estádio no culminar do dia de Macau na Expo '98. Diante de um espaço a transbordar de gente, dos 7 aos 77, o grupo de Miguel Ângelo fez desfilar, num longo e aplaudido espectáculo, uma parte significativa dos temas que, ao longo dos tempos, ajudaram a construir a reputação e o estatuto que neste momento ostentam. O concerto propriamente dito, como todos os outros, foi pejado de visões e misticismos, de paixões e estolicismos. O público, esse, continua a querer aprender com as palavras e as músicas dos cascalenses em questão.

DELFINs



ENVIADO ESPECIAL

Há actualmente uma grande dificuldade em falar ou pensar nos projectos artísticos nacionais de sucesso sem ser em termos de «rendibilização dos investimentos», «hipóteses de internacionalização», ou «aproveitamento de mercados emergentes». É toda uma linguagem economicista que parece ocultar o desconforto ou exercer uma atitude crítica perante a «unanimidade» do gosto popular, e que atinge extremos quase totalitários se o êxito ultrapassar as nossas fronteiras. E se, por uma vez, não se fosse por aí?

O povo gosta dos Delfins. O povo sente os Delfins como o abraço quente do reconhecimento, como aqueles tipos que chegam à tua beira e te confortam, dizem-te que estás tudo bem durante duas horas e tal. Tudo? Não, pois há que mexer com as consciências e gritar por Timor para que os tipos lá na Indonésia ouçam a voz das pessoas que encham duas vezes o Coliseu do Porto, agora que se chega ao fim da jornada de concertos sob o nome «Saber A-Mor». Mas, tirando o que se passa numa pequena ilha televisiva do outro lado do planeta, o que os Delfins têm para nós dar é o Céu, é Música Pra Cima.

Eles dizem-nos que somos capazes, que conseguimos (o que quer que seja, isso não interessa). Eles têm versos que oscilam entre a delicada redundância e o absurdo à Manly Pythian — «A luz do sol que brilha», «O piano selvagem» (18). Eles dizem, e nós dizemos com eles, que somos desalinados, e que nascemos selvagens e que somos como um rio (porque, misticismo muito água). Dá-me paladinhas nas costas, faz-me festas na cabeça, arranca-me da multidão para cantar a contigo da rua, faz-me sentir único, faz do Coliseu um verdadeiro ponto de encontro. E agora ou nunca!

Sejamos, apesar de tudo, optimistas. Pensemos então que, se calhar, metade das almas do rectângulo luso não acham muita piada a esta frota azul de Cascais. Deixa-me fazer de conta que sou o seu enviado destemido à boca do inimigo em representação dos espoliados da sorte auditiva, com a missão de registar tudo aquilo que achamos deplorável e ridículo acerca dos Delfins. Falo daquela coisa de os tipos andarem sempre no palco de todas as formas — aos pulos, a correr, em tripos mortais de costas — menos a caminhar. Falo, principalmente, de um es-

piritismo exaltante da camaradagem, de uma ideologia de humanismo místico de pacotilha que percorre todo o seu repertório e toda a sua imagem e atitude, e que soa a uma monumental farsa. Sou a um grupo de músicos que andam nisto há uma década e que, de repente, vêm-se com o pote de ouro do sucesso nas mãos e estão dispostos a tudo para não o deixar fugir. Nem que tenham de disfarçar o facto de andarem na casa dos trinta anitos com uma comoda da juventude em silicone mortuário e surfista. Nem que tenham que dar bolas de futebol à assistência.

O enviado especial voltou da boca do inimigo dos timpanos com duas confirmações. Uma: os Delfins não são «apenas» uma enorme e eficiente empresa corporativa que, por acaso, se dedica a fazer canções. Podiam ser rolhas, tampões, assim coisas mais inofensivas, mas não, são canções. Duas: as tais canções são facilmente confundíveis com prodigiosos contentores de apócor com ocúcor, potelinhos e demagogias até ao tufano. Como diz o anúncio, «Não é para te desluzir, mas Delfins...».

J.M.L.

IMAGEM 5 - 18/11/97

RITUAL TEJO

OS AMIGOS DO BUGS BUNNY



O três é, actualmente, o algarismo de eleição dos Ritual Tejo: terceiro disco, trio, «Três Vidas». Com nova editora, a banda vê chegada a altura da edição de mais um álbum, mais verdadeiro, puro e rock. No rescaldo de grandes alterações internas, os Ritual Tejo analisam a sua história e o seu futuro. Com um álbum cheio de vida.

Era perto da hora do almoço quando a escriba se encontrou, nos escritórios da Warner Music, a editora dos Ritual Tejo, com Paulo Costa e José Manuel Afonso. O frenesim era muito, e a curiosidade dos músicos em relação à fase final da edição de «Três Vidas» dificilmente contida. O caos ficou instalado porque a imagem da capa não dava a ideia que os músicos procuravam... e por o cabelo do vocalista surgir roxo. «Falha sempre alguma coisa», dizia alguém. Acalmados os ânimos, a conversa entre os três foi-se desenvolvendo de forma normal sendo delineado o percurso que a banda fez, até agora. Tal como afirmam em «Não Sigo Ninguém», tema de «Três Vidas», os Ritual Tejo consideram-se resistentes, «já demos uma série de voltas e continuamos cá», afirma José Manuel Afonso. «A nossa história tem sido atribulada. Primeiro gravámos numa editora, da qual saímos porque já não nos entendíamos; depois a nossa agência ficou conosco, e como tinha uma editora, acabámos por gravar para eles o segundo disco; tivemos de mudar de manager porque o primeiro fugiu e nos roubou dinheiro! O último ano foi uma vertigem, porque foi tocar e tocar... e fazer coisas que tiveram que ficar de lado. O Fernando Martins saiu, o Quimê também... De repente palámos e ficámos cinco meses fechados para fazer um disco», conta Paulo Costa. «Três Vidas» é o álbum que

marca a entrada dos Ritual Tejo nos catálogos da Warner Music, a primeira banda portuguesa a fazê-lo. «Costumo dizer que agora somos amigos do Bugs Bunny», brinca Paulo Costa. «Claro que estamos muito contentes, e o facto de estarmos numa multinacional, evidentemente, ajuda».

À par da mudança de editora, os Ritual Tejo sofreram grandes alterações na sua formação, como Paulo Costa refere. No entanto, a mudança é encarada de forma positiva porque os resultados estão à vista: conseguiram trabalhar muito melhor e fizeram um trabalho mais coerente, com menos atritos internos», considera José. Para Paulo Costa, a banda camadureu... precisamente por essa alteração, mas também pela normal evolução dos músicos. Por outro lado, o facto de as coisas estarem todas mais homogêneas, mais bem trabalhadas... e soarem ao mesmo dentro do mesmo disco (o que nem sempre é fácil), provém do facto de estarem a trabalhar neste núcleo». Esta alteração na banda provocou também algumas mudanças a nível da sonoridade. Du pelo menos, do seu lado mais óbvio. Para José, «é uma aproximação ao que somos; porque ao longo dos anos mais rock do que até agora transparecia nos discos. Neste disco nota-se mais, porque tivemos oportunidade de trabalhar com mais concentração. E por termos conseguido algo que



ainda não nos tinha sido possível: trabalharmos todos em simultâneo, no mesmo sentido».

Apesar de, habitualmente, as letras da banda recaírem sobre o tema «amor», agora houve uma tentativa de uma maior abrangência. «Tentamos falar de coisas que nos preocupam ou agradam. Aparecem situações diferentes: de rebeldia, de loucuras, noites, stress», afirma Paulo Costa. O tempo é, sem dúvida, o assunto preferido em «Três Vidas», não só a nível temático mas até em termos visuais. Segundo o guitarrista, esse lado «tem a ver com o tema da música «Três Vidas» — vale o facto de sentirmos que não temos tempo para fazer tudo o que queremos». «O tempo é aquilo que nos rege — isto é um pouco lugar-comum mas é verdade — e não podemos fugir disso. O facto de estarmos vivos e não termos tempo para fazer coisas de que gostamos, seja para se divertir ou não... É do que falamos em «Freio nos Dentes», acrescenta o vocalista.

Os temas, para os Ritual Tejo, surgem de forma natural. Além, a composição do disco, segundo o vocalista, não é rígida, «as coisas acontecem. O «Ellixir da Paixão» começou porque um amigo nosso, o Carlos Duarte, tinha um princípio de poema fantástico. Ele deu-nos o texto para fazermos o que quiséssemos. Também pode ser o 26 a aparecer com uma música totalmente feita, ou só com a letra e depois fazemos a música; posso ser eu a aparecer com a letra, ou a Artur a dar motes (porque ele não escreve completamente letras mas dá muitos motes e, neste caso, o 26 desenvolveu alguns). Temos a vantagem de estarmos em consonância, sabermos o que é que cada um sente».

Surgindo enquanto faixa escondida, os Ritual Tejo fazem uma homenagem aos Setina Legião, com uma versão de «Porto Santo». Essa é uma história que vem de trás, já que afirmamos a versão para ser incluída no «Voz e Guitarra». As instruções que nos deram era para escolhermos duas músicas, uma nossa e outra não original, só com voz e guitarra. A produção do disco achou que aquele tema tinha coisas que não pareciam ser guitarra, mas que na verdade era uma guitarra acústica em «reverse». Não a quisemos tirar mas o tema não entrou na colectânea. Mas achámos que devíamos guardar. Essa opção acarretou alguns cuidados, porque no primeiro disco, a imagem dos Ritual Tejo ficou um pouco rotulada com as versões — e optámos por o «Porto Santo» como faixa escondida», explica Paulo Costa. Não deixa de ser curioso que, na altura, o tema foi apenas trabalhado pela formação actual da banda, «sem sabermos no que lá dar», conclui José.

«Três Vidas» conta com co-produção dos Ritual Tejo e de Paulo Neves, uma experiência que, para José, «foi quase natural, porque estive de acordo com a nossa mania de meter o bedelho em tudo, de querer participar o mais activamente possível no trabalho», ideia à qual o vocalista acrescenta o facto de «já termos trabalhado com o Paulo Neves no primeiro disco, e novamente para uma remistura do «Nascer Outra Vez». Pensámos que esta era a oportunidade ideal para voltarmos a trabalhar juntos, por ser importante haver alguém de quem não temos grandes divergências que não conseguimos resolver». «Então, talvez tenhamos sempre alguém conosco que não esteja directamente envolvido na composição. Porque nós, enquanto músicos, fazemos coisas que não conseguimos avaliar. Por serem nossas e terem muito a ver conosco».

Com a banda reduzida a trio, foram necessários músicos convidados. Mas se a bateria e as teclas pareciam consonantes com o estilo assumido, as participações especiais alargaram-se à inclusão de cordas, percussões e, até, de uma sítia indiana. Grande parte disso tem a ver com coisas que já tinhamos feito na pré-produção — só que na altura usámos máquinas. Quando chegou a altura de gravar o disco, achámos que daquela forma lá soar muito artificial. Achámos que seria muito bom ter pessoas para esses instrumentos. Não foi nada que tenhamos posto para abrilhantá-lo», afirma José. «Isso também tem a ver com o espírito de cada canção, e essas eram as coisas que lhes caíam bem. As pessoas vieram dar legitimidade humana, porque as máquinas conseguem fazer as coisas, mas sem sentimento», acrescenta Paulo Costa.

A vida é outro dos elementos fundamentais para os Ritual Tejo, expressa em palavras e na alusão a fetos e espermatóides, na capa. Parece ser tudo muito simples, para Paulo Costa: «Vida, vida. No fim de contas, a grande felicidade é a grande razão de estar vivo é quando geramos vida, quando temos um filho e o fazemos crescer. Qualquer que seja o filho (pode ser um disco). Visualmente, era uma coisa que ainda não tinha sido explorada — a imagem de um espermatóide, ou de um feto, pode ser fortíssima. É a forma como sentimos a vida. Uma vida única, para cada um. Ou serão três vidas? Cada um tem a sua, e o disco reflecte um pouco das nossas três vidas», apressa-se o recém-chegado Artur Santos a responder, acrescentando José, que «afasta sentido apagar-mos no número três para dar nome ao disco, por esse número ter grande valor simbólico para nós neste momento».

Ana Ventura

IMAGEM 6 - 13/07/99

IMAGEM 7 - 15/09/92

À revella de todas as previsões, dois grupos portugueses relativamente novos (se comparados com os GNR ou os Xutos, por exemplo) subiram às primeiras posições do «ranking» de espectáculos ao vivo no nosso país. Falamos dos Sitiados — que festejam esta semana o disco de prata com um concerto à borla na Alameda D. Afonso Henriques, em Lisboa — e dos Ritual Tejo que comemoraram a semana passada um ano de estrada quase ininterrupta — depois de um hiato de três anos em que deixaram de ser Easy Gents, sem segundo sentido!, e aprenderam a ser Ritual Tejo. Esta semana, à conversa com Paulo Costa, vocalista dos Ritual Tejo.

Quando saiu o vosso primeiro álbum foi publicada uma entrevista no BLUT em que confessávamos a vossa vontade de voltar rapidamente aos concertos, depois de três anos de quase abstinência total. Essa «tusa» toda já se esvaiu ou ainda continua?

A «tusa» continua e há-de continuar cada vez mais.

Estamos cada vez mais identificados com aquilo a que nos propusemos fazer. O público excita-nos cada vez mais e cada vez mais nós queremos tocar. Nós somos essencialmente uns «animais de palco». É muito giro gravar um disco — é engraçado o trabalho de criação, de estúdio... — mas o que é essencial, o que nos dá aquela genérica para continuar é enfrentar o público.

Há um ano atrás, vocês estavam à espera de ter tantos concertos este ano, principalmente na Primavera e no Verão, em que vocês tiveram tocar quatro ou cinco noites em algumas semanas?

Sem pretensões de ordem alguma, nós já estávamos à espera de algo parecido. Não tanto, talvez. Mas já estávamos à espera porque há que ter consciência do trabalho que se faz. É julgo que todos nós estávamos conscientes — quando ouvimos o resultado final do disco — que iria acontecer qualquer coisa, que iríamos agitar alguma coisa. E acabou por acontecer isso, mais até do que nós julgávamos.

Quais foram os maiores picos deste ano de concertos? Houve algum ou alguns concertos que tivessem realmente marcado os Ritual Tejo?

Isto pode parecer exagero, mas todos os espectáculos nos deram um grande gozo e transmitiram-nos experiências. E isto também porque estamos no início da nossa experiência, estamos a aprender, estamos a tirar tudo o que os espectáculos nos podem dar. É óbvio que houve alguns que nos deram mais gozo, como foi o caso da primeira parte do Bryan Adams, em que tocámos para 60 mil ou 70 mil pessoas. E isso tem que dar, logicamente, mais pica. Houve imersões bons concertos. Em Estremoz, onde tocámos numa igreja inacabada que tem quatro séculos e nós estávamos no local onde ficaria o altar. Só o cenário dava uma inspiração estranha, que não dá para explicar. Em Vila Franca de Xira, Évora, na Queima das Fitas de Coimbra foram concertos óptimos.

O que é que a estrada trouxe para o próximo disco dos Ritual Tejo?

Para já, deu para termos uma maior noção do que é que o público está à espera de nós. É curioso observar como o público reage. Ver o público a saltar ou a ouvir-nos em silêncio. Já serviu para darmos uns retoques na nossa definição... Trouxe-nos também experiência em termos de execução. Nós trabalhamos muito, ensaiamos muito e já se está a notar a influência dos concertos nas novas composições...

Já se sabe quando é que sairá o vosso próximo álbum?

Neste momento estamos em fase de maquetização. E, precisamente por estarmos a tocar muito ao vivo, não temos tão ritmo para fazer as coisas mais cedo. O nosso «timing» aponta para um novo álbum no segundo semestre de 93...

António Pires



RITUAL TEJO

P'LA ESTRADA FORA

SITIADOS

MARIA! NÃO ME MATES QUE SOU TUA MÃE!

Apesar do título do novo álbum, «Mata-me Depois», os Sitiados estão bem vivos, voltando à música eufórica e tradicional que os caracterizou logo ao disco de estreia, em 1992. Desde então, a banda passou pelos dois picos de uma carreira musical: a histeria — com temas como «Vida de Marinheiro» — e o perfeito desinteresse — em álbuns como «O Triunfo dos Electrodomésticos» ou «Sitiados». Os Sitiados, em discurso directo, mostram-se prontos para apanhar a carreira que optaram abrandar há três anos, e explicam aquilo porque esperam. Até à morte (ou talvez não).



IMAGEM 8 - 29/06/99

será até o seu disco mais «pop»... «Foi essa a aprendizagem que nós tivemos, foram essas coisas que nos levaram a fazer música, só depois é que surgiram os lados mais tradicionais que foram ficando», continua o vocalista.

NO PRINCÍPIO ERA O ACÚSTICO

Apesar de «Mata-me Depois» parecer ser o disco mais acústico dos Sitiados, o grupo não é unânime quanto a isso. Para Jorge, «este é o disco mais eléctrico que a banda já fez, o que não quer dizer que não tenha muitas coisas completamente acústicas. Não é por termos um som distorcido que esse som tem necessariamente que ser feito por uma guitarra eléctrica. Houve coisas que fizemos que surgem com distorção porque as guitarras acústicas, ou o bouzouki, foram ligados ao amplificador. No fundo, aquilo que fizemos foi dar a volta ao som, tentar dar uma sonoridade pop aos instrumentos». Mas para João, as coisas não são assim tão pré-definidas.



«Eu acho que este disco tem uma vertente acústica qualquer que se sente no total, que nem tem a ver com os instrumentos que foram usados», mas com a maneira como as coisas acabam por soar no final». O lado experimental está sempre presente, até na escolha dos instrumentos. Para Sandra, «é preciso ver que com os vários instrumentos que foram usados, desde o acordeão ao bouzouki, a ideia final que fica é que este é um disco muito cheio de experimentalismo. Dá uma mistura, de facto, um bocadinho acústico, mas a base não é».

Ao longo da sua carreira, os Sitiados sofreram uma viagem total entre o sucesso desmesurado e um completo desinteresse pelos seus discos mais recentes. Para Sandra, os acontecimentos têm um desenvolvimento muito claro. «Nós nunca decidimos que lámos fazer aquela fórmula da «Vida de Marinheiro» até à exaustão. Quisemos sempre experimentar outras coisas, e por isso é que cada álbum é diferente dos outros, e o espírito de mudança está sempre presente. Porque nós trabalhamos dessa maneira: se há uma área que já trabalhamos, passamos à frente e vamos fazer outras coisas. A nossa coerência é essa».

O nascimento de «Mata-me Depois» tem, no mínimo, um desenrolar curioso. Aliás, os próprios Sitiados afirmam que as coisas funcionaram como qualquer primeiro disco de qualquer banda. Segundo João Aguardela, «nós andámos durante cinco anos naquele frenesi que é gravar um disco; editá-lo, fazer uma longa digressão para o promover... Até que chegou uma altura em que, naturalmente, começámos a abrandar e a fazer menos coisas. Nessa altura, aconteceram muitas coisas: começou por haver mudanças na banda, acabou por haver também mudança de editora a meio do percurso... E este disco acabou por ser feito com um espírito de banda diferente, acabámos por funcionar quase como banda de fim-de-semana, que só se encontra nessa altura, com calma, e fomos compondo o disco aos poucos, durante três anos». «E descontroladamente entramos em estúdio para gravar. Foi muito diferente dos outros discos, apesar de todos os outros terem fases muito distintas», completa Sandra Baptista.

Pelo meio, e ao longo desses três anos de calma, os Sitiados foram sofrendo várias alterações na sua formação, desde os nove elementos que a banda chegou a ter até aos cinco que gravaram este disco. «Na altura em que éramos mais estávamos a fazer um trabalho que tinha a ver com aquela formação, quer dizer, as pessoas foram aparecendo e encaixavam-se no espírito da banda. A partir do momento em que começámos a fazer outras coisas, houve pessoas que foram saindo e outras que foram entrando, mas tudo naturalmente. Houve pessoas que foram para outras bandas, houve até quem deixasse a música», explica João Aguardela, ao que Jorge Buco acrescenta que «isto tem tudo a ver com o percurso normal de uma banda. Acho que quando entras para uma banda sabes que essas são algumas das coisas que acontecem». Aquilo que permaneceu desde sempre foi a ideia que os Sitiados sempre quiseram pôr em prática com a sua música. E essa ideia, segundo os músicos, continua viva.

Mas «Mata-me Depois» é um álbum muito diferente de todos os outros que a banda já editou. Para começar, é o «menos obviamente popular de todos. Porque grande parte das canções, e a própria raiz, não é popular em termos de construção. Não é só por teres um acordeão ou uns ferreiros que um disco se torna mais popular, isto tem a ver com a construção das canções», comenta João. Aliás, segundo os músicos, este

SITIADOS

EM VERSÃO AMERICANA

O tema «A Noite», dos Sitiados, tem uma versão em inglês assinada por uma banda americana, os Proad, que a incluiu no seu novo álbum, «Human Conflict», que estará brevemente disponível em Portugal através da Fábrica de Sons, etiqueta da Movieplay. Como curiosidade, refira-se que «A Noite» já tinha sido objecto de uma outra versão, esta em português claro, pela Resistência.

Para além do disco dos Proad, a Fábrica de Sons tem como edições mais próximas o álbum «Showtime», de Sei Miguel, e uma banda-sonora de teatro onde este mesmo trompetista é colaborador, «Otelo» — É a Noite, do compositor e encenador brasileiro Lívio Tatenberg. Para mais tarde ficará uma compilação de bandas portuguesas feita de parceria com a XFM.



IMAGEM 9 - 02/01/96

SITIADOS



SEM DOR DE CORNO

O novo álbum dos Sitiados, quarto da sua discografia e com o mesmo nome do grupo, sai dentro de duas semanas, via BMG. Em «Sitiados» estão os temas «Dis-me Quem São os Teus Pais», «Gangsta Folcloro», «A Língua» (tema que serve como primeiro single), «Escravo do Amor», «Marciano do Congelador», «Dor de Corno», «Tu Estás a Gozar Comigo», «Esta Vida Não Está Má», «A Vida É Bela», «Dona Janelas», «Menina Yé Yé» (baseado num tema do Conjunto de António Mafra) e «Senhora».

A composição de música e letras é de João Aguardela, com arranjos do colectivo Sitiados e produção de outros dois músicos do grupo, Jorge Quadros e Ani Fonseca. O álbum, que foi gravado no estúdio caseiro de Aguardela, teve masterização e montagem digital de Vitor Mingates no estúdio Play It Again.

IMAGEM 10 - 02/04/96



Ana Deus, Alexandra Soares e Ricardo Serrano, na China, congeminando projectos a solo e questões de números...

Ana Deus e Paula Sousa estão a trabalhar com Alexandre Soares (que irá introduzir guitarras em alguns temas) na regravação de temas originalmente concebidos pela cantora e pelo ex-teclista dos Ban, Ricardo Serrano, e na gravação de alguns originais que, em conjunto com os anteriores, servirão de suporte aos concertos que terão o seu início dentro de algumas semanas em locais e datas a anunciar. Das novas canções, duas são da autoria de ambas as artistas («Trabalho de Sombra» é a única que, por agora, tem nome) e uma versão de «Não Passes Com Ela na Minha Rua», um fado completamente «desgraçadinho»

cantado originalmente por Maria Fernanda. Ao que tudo indica, a maqueta estará pronta até ao final desta semana e será então mostrada à EMI-Valentim de Carvalho, para que a editora marque as datas de gravação do LP, o primeiro assinado a solo por Ana Deus. Datas essas que as autoras gostariam que fosse já em Janeiro e, daí, estar afastada a hipótese de ser Johnatan Miller o co-produtor e engenheiro de som, já que o inglês estará ocupado com o álbum dos Delfins até Março. E neste mesmo mês começam as filmagens da longa-metragem de Regina Guimarães, em que Ana Deus é a protagonista.

IMAGEM 11 - 24/11/92

IMAGEM 12 - 22/12/92

CABARET SURREALISTA



TRÊS TRISTES TIGRES

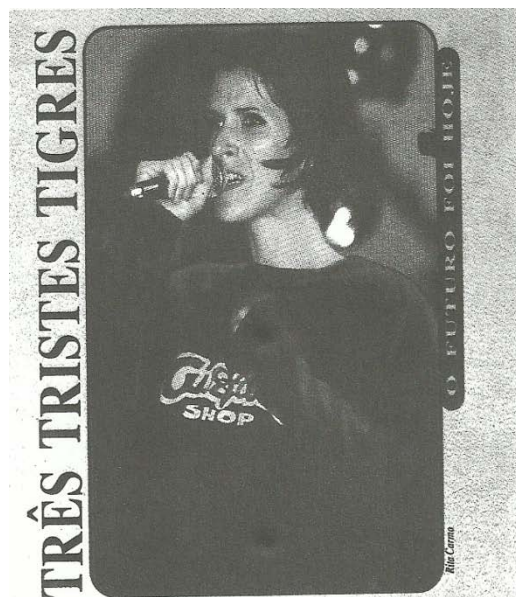
Depois de muito se ter falado sobre a carreira a solo de Ana Deus, a cantora aparece agora integrada na Três Tristes Tigres, projecto onde também milita teclista Paula Sousa e a escritora e realizadora de cinema Regina Guimarães, que escreve as letras. Estiveram no Aniki-Bôbô, e foi a estreia.

Tocando essencialmente temas que fazem parte do disco em preparação (com edição prevista para o próximo ano e produção provável de Johnatan Miller), as Tigres apresentaram onze belas canções, na sua maioria, acompanhadas ao piano, e onde as letras surrealistas de Regina Guimarães fazem voar a voz de Ana Deus sobre campos pouco explorados, apoiada nas sonoridades produzidas pelos sequenciadores, a sua união com o piano, e as notas básicas que identificam a música de

cabaret. Não é difícil perceber que algo de novo pode estar a começar a acontecer.

As influências não são sequer distarçadas. Versões de canções escritas por Boris Vian ou interpretadas e popularizadas por vozes como Marlene Dietrich ou Simone de Oliveira, surgem ao lado de temas originais, compostos por Ricardo Serrano («Descapotável», «Louva A Deus», «Mundo a Seus Pés» e «A Alegria de Estar Cansada») e Paula Sousa («Trabalho de Sombra», «Dias» e «Rebanhos»), enquanto Ana Deus, que finalmente pode explorar as potencialidades da sua voz, vai trocando adereços numa encenação também ela bastante simples. Encantaram durante cerca de uma hora, demonstrando como a simplicidade conquista corações.

H.M.



Largo do Centro Cultural de Belém bem composto de público, sexta-feira, para assistir ao segundo concerto longo dos Três Tristes Tigres em Lisboa depois da edição de «Guia Espiritual». E que concerto! Um dos melhores dos últimos meses na capital. O grupo do Porto apresentou-se em formação alargada: Ana Deus na voz, Alexandre Soares em guitarra eléctrica e acústica, Quico nas teclas, sintetizadores e por aí fora. João Pedro Coimbra na bateria e Pedro Mora no baixo eléctrico e guitarra acústica. Quer dizer, uma espécie de super-grupo involuntário (que inclui ex-GNR, ex-Ban, ex-Salada de Frutas, ex-Bandemónio...) que sabe misturar bem a «veterania» dos três primeiros com o sangue na guerra dos dois últimos.

O concerto mostrou todos os temas do último álbum — bastante próximos das versões do disco, mas com um muito maior sentido dramático e com o crescendo de intensidade necessário num espectáculo ao vivo —. «Xmas», «Ruído Rosa», «Zap Canal», «Olho da Rua», «Kainever», «Luna Motel», «Noites Brancas», «Missão Impossível», «Anormal», «Guia Espiritual» e «Kindergarten»; este com um final longo de música semi-ambiental semi-sinfónica semi-assustadora, com um sampler de voz de um puto angolano (sacado de uma reportagem da SIC) a repetir «vamos fazer a vingança». Para o encore ficaram «Colchão d'Água» e, depois de Alexandre Soares ter verificado que a guitarra eléctrica tinha dado o berro, uma repetição de «Missão Impossível». Música urgente, obviamente «moderna», com muito mais alma do que tecnologia (apesar do peso dos efeitos) e que dispensava bem os filmes à Godfrey Reggio e os slides que eram projectados no fundo do palco. Ana Deus de boa voz (e com um vastíssimo leque de soluções de canto, ora calma e contemplativa, ora raivosa e mais rock, ora toda charme e sedução), Alexandre mais uma vez brilhantíssimo nas guitarras, Quico discreto mas eficiente.

Os Três Tristes Tigres deram um concerto virado para o futuro. Coisa rara na música portuguesa, muitas vezes perdida na contemplação do passado (nosso ou de outros) ou no presente (mais dos outros do que nosso). O Futuro foi hoje.

IMAGEM 13 - 27/08/96

VOZES NA LUTA

A música portuguesa nunca mais será a mesma depois destas noites de Resistência no Teatro Municipal de S. Luiz. Finalmente, parece que os músicos «pop» portugueses (e os radicados por cá, já que dos dez Resistência apenas cinco nasceram em Portugal Continental, tendo os outros as suas raízes na Alemanha, Moçambique, Macau e Brasil) encontraram a maneira de passar por cima de rivalidades e desencontros mais ou menos provincianos que marcaram a música moderna portuguesa nos últimos dez anos. Sintomático disso é o facto de se poder ver, ali a cinco metros de nós e sem hipóteses de enganos, o Tim dos Xutos e o Miguel Ângelo dos Delfins a cantar ao mesmo microfone (aqui há uns anos os fãs de uns e de outros teriam achado isto tudo muito estranho) ou o Fernando Júdice dos Trovante a trocar sorrisos e cordas com o ex-Heróis do Mar Pedro Ayres Magalhães (há dez anos os Trovante saíam de bandeira à JCP e os Heróis eram considerados fascistas). É bom sinal.

Afinal, o segredo parece estar nas palavras escritas e cantadas por uma série de gente — Heróis do Mar, Delfins, Xutos, —, palavras que falam de amor, de luta, de uma geração de rebeldes que conseguiu, ao que parece definitivamente, impor a música «pop» em Portugal. Se uns eram berlines e os outros eram punks quando tudo isto começou pouco importa agora. O que importa é ver aquele grupo de pessoas — Pedro Ayres, Tim, Dudas, Fernando Cunha e Fredo Mergner nas guitarras acústicas, Olavo e Miguel Ângelo nas vozes principais, Alexandre Frazão na bateria, Yuri Daniel e Fernando Júdice à vez no baixo eléctrico — a cantar e a tocar e a fazer passar num pano branco lá atrás coisas escritas por eles e por outros. Como se fosse um grupo de escuteiros ou um grupo excursionista qualquer. Como se aquilo que realmente importasse fosse apenas o prazer das canções e de as tocar juntas, longe do aparato eléctrico, técnico e visual a que quase todos eles estão habituados. Só isto.

No palco lê-se «Finisterra» e «Liberdade». Descobre-se depois que é o título dos dois primeiros temas, um instrumental de Dudas e uma canção inédita de Pedro Ayres. Os músicos entram e sentam-se em semicírculo. Miguel Ângelo chega para o segundo tema, «Liberdade». E fica-se com a sensação de que o vocalista dos



Delfins vai ser o dono da festa até ao fim. Puro engano: em «Nasce Selvagem», dos Delfins, as vozes estão repartidas por Tim, Fernando Cunha, Olavo e Miguel Ângelo, secundados por um fabuloso solo guitarrístico de Dudas. Não há tempo para a surpresa porque logo a seguir Fernando Cunha faz de voz solista em «Não Sou O Único», o hino dos Xutos assinado por Zé Pedro. A roda gira. E «Só No Mar», dos Heróis, transforma-se numa enorme celebração-jazz com Yuri Daniel e Alexandre Frazão a solarem como gente grande e a protagonizarem um dos melhores momentos da jornada. A calma volta, espantosamente, com «Circos de Fera», com Tim de voz amansada e trémula. Nova surpresa: «Nunca Mais», dos Heróis, pela voz grave e contida de Pedro Ayres parece saída das mãos de Leonard Cohen. O apoio instrumental é arrepiante, o mesmo acontecendo com a letra de «Esta Cidade», dos Xutos, declamada por Miguel Ângelo. A sensação de «revolução permanente» do grande coro que se ergue no final parece saída de um filme de Eisenstein. E persegue-se de outra

maneira a letra alusiva à Guerra Colonial presente em «Aquele Inverno», dos Delfins, quando cantada pelo Olavo.

Silêncio. Pedro Ayres anuncia um inédito dos Heróis, «Timon», e deseja que mais tarde ou mais cedo ela seja ouvida lá. A emoção cresce, continuada por «No Meu Quarto», com algumas alusões ao fado, e «Fado» um dos maiores clássicos dos Heróis, com o povo todo a levantar a garganta. Talvez por isso, a «Marcha dos Desalinhados» souu um pouco mais a «Marcha dos Desalinhados». Não importa. Tim e Miguel Ângelo aproximam-se pela primeira vez da boca de cena (nói aí ainda não tinham abandonado as cadeiras que serviam de apoio a todos os músicos, o que dava ao concerto um ar de celebração religiosa, muito mais do que de concerto de rock ou de outra coisa qualquer) para o bis de «Liberdade». E no único encore sai de novo o «Nasce Selvagem». Já tinham percebido: aquele concerto foi de todos e não é de ninguém.

António Pires



IMAGEM14

03/12/91

UMA OUTRA BANDEIRA

«Abertura» e «Ao Passar Um Navio» são as primeiras canções do álbum «Ser Maior — Uma História Natural», que os Delfins interpretam no concerto final do festival Portugal ao Vivo, a maior festa da música portuguesa dos últimos anos, marcada para sábado, às 19h00, no estádio de Alvalade, com o elenco que integra, além da banda de Cascais, os Sitiados, Sétima Legião, Xutos & Pontapés, Madredeus e Resistência.

IMAGEM15

22/06/93



O concerto dos Delfins é naturalmente a mais esperada das seis prestações e foi preparado — de acordo com o alinhamento a que o BLITZ teve acesso — como uma amostra do que será a digressão do grupo após a publicação do seu novo álbum (SLP, 2CD). Se dos aspectos técnicos ainda quase nada se sabe, os espectadores do Portugal ao Vivo podem preparar-se para ouvir de uma assertada seis temas de «Ser Maior — Uma História Natural» (além dos referidos: «Sala», «Ser Maior», «1ª Canção de Amor» e «Mais Amor») antes de encontrarem um tema conhecido («1ª Só Cê») e «Manhã Perdida» e «Último Capítulo» são os outros originais em estreia num alinhamento onde constam 14 canções.

Os Madredeus apresentam José Peixoto pela primeira vez em Lisboa e enriquecem o seu

concerto com «Senhores da Guerra», uma canção ainda por registar, enquanto os Sitiados anunciam «O Balle», «Adivinha» e «Marcha dos Electrodomésticos» (versão de «A Minha Sogra E Um Bolo dos Mata-Ratos») do seu próximo disco, e os Xutos & Pontapés prometem voltar a interpretar «Sexo».

Para além dos concertos das bandas e de uma possível mini-jam-session no final, que poderá reunir elementos das várias bandas — das melhores que a música portuguesa tem para mostrar — fica-se, desde já, com uma certeza: esta é a maior produção de sempre num espectáculo só com grupos portugueses. Vejamos: sabe-se agora que cerca de 500 pessoas estarão envolvidas na produção (da responsabilidade da Regiespectáculo), no próprio dia do espectáculo,

e que as estruturas de apoio e do palco já estão a ser montadas em Alvalade, quase uma semana antes. Vinte camiões TIR começaram ontem, segunda-feira, a descarregar o material para o efeito.

As luzes e efeitos pirotécnicos (250 quilos de fogo e efeitos especiais) estão a ser cuidadosamente estudados por Pedro Leston e Wilf Scott (o tal mestre do fogo-de-artifício que já trabalhou com os Pink Floyd e os Rolling Stones, entre muitos outros), os gigantescos bonecos infláveis, em número de dez, são de Robin Harris (que também já trabalhou com os mesmos Floyd e Stones). O palco — 20 metros de boca / 21 metros de fundo / 20 toneladas de equipamento — é da Serious Stages.

Por sua vez, o PA é suportado por uma estrutura, fornecida pela Encore, com dez metros de cada lado do palco, e mais dez metros de altura. Por entre a música, as luzes, os infláveis e o fogaréu, ainda há espaço para o visionamento de videoclipes realizados e produzidos pela Latina-Europa, em dois ecrãs, fornecidos pela Odisséia, de sete metros de largura cada um. Isto, para além de haver imagens do concerto transmitidas em directo para os ecrãs (sob a responsabilidade da RTP nos Sétima Legião e Delfins e da Latina Europa em todos os outros).

Os ingressos custam mil e quinhentos escudos para os portadores de Cartão Jovem e dois mil escudos para todos os outros.





PEDRO ABRUNHOSA E OS BANDEMÓNIO

Não é o mesmo que ir à Igreja Universal do Reino de Deus mas é quase. Não há desmaios, nem sequer milagres, mas o certo é que os concertos de Pedro Abrunhosa e os Bandemónio, como aquele no Parque Palmela em Cascais na passada quinta-feira, são autênticos rituais onde uma multidão histérica delira com as manobras do mestre de cerimónias, Pedro Abrunhosa, ele próprio, autor do mais forte abanão na música popular portuguesa desde o aparecimento dos Resistência.

Nos concertos, tudo é meticulosamente preparado com o intuito de seduzir o público, como nos espetáculos dos GNR, só que Rui Reininho já era, tendo o seu lugar de entertainer das massas sido ocupado pela nova coqueluche da música portuguesa. O que ainda espanta mais, por

Abrunhosa ter conseguido essa façanha logo depois de editado o álbum de estreia, coisa só alcançada por alguns depois de muitos anos a pensar.

Os músicos que o acompanham são dos melhores, mas não dispensam umas bem treinadas coreografias, sempre capitaneadas por, está-se mesmo a ver, Pedro Abrunhosa, que não se cansa de agradecer ao público e repetir vezes sem conta, que a assistência «é um músico fantástico» e que, se soubesse, «tinha gravado aqui um álbum ao vivo».

A multidão retribui e canta em coro os refrões mais conhecidos do álbum «Viagens». Mesmo as canções ainda inéditas — quase metade do alinhamento do espetáculo — são muito participadas apesar de quase todas cantadas em in-

O COMETA

glês. Quando Abrunhosa pergunta «o que é que a Maria e o Aníbal deviam fazer?», a malta responde em coro «talvez foder» num misto de consciência e vingança e, mais uma vez, delira. Quase tanto como quando Abrunhosa incita ao não pagamento da portagem na ponte ou quando, face à ameaça das PGAs e provas específicas, grita «que se fodam!». E os números sucedem-se: são as T-shirts atiradas para o maralhal, que as disputa com vigor, o guitarrista que se deita para o chão quando toca um solo irrepreensível, a insistente dedicatória da canção «I Want U Back» a Kurt Cobain (e a outros, como Miles Davis e Frank Zappa) ou Abrunhosa que salta para as cavalitas do saxofonista incitando-o com chicotadas virtuais. No fim, agradecem mais uma vez, curvando-se distintamente perante o público, em atitude de veneração mais que retribuição. Uma autêntica diátese.

Para o futuro próximo ficam os dois grandes concertos em Lisboa e no Porto e um segundo álbum para o qual já existem canções que sobejem. Resta saber se os Bandemónio vão continuar a agitar as massas, como porta-vozes do povo, ou, simplesmente, passar de moda.

Miguel Francisco Cadete

IMAGEM 16 - 23/08/94

ABRUNHOSA NA CAPA DA «BILLBOARD»

Pedro Abrunhosa é, segundo a «Billboard» — a centenária revista americana de música — o mais «espetacular fenómeno a aparecer na cena musical portuguesa nas últimas duas décadas». Com direito a chamada de capa na mega-revista, lá dentro, o fenómeno Abrunhosa, é comparado «a uma história à escala da Beatlemania nos anos 60 ou à actual histeria desencadeada nos Estados Unidos pelos Boyz II Men», num texto assinado pela

correspondente daquela publicação em Portugal, Fernando Tenente. A «Billboard» afirma mesmo que Abrunhosa «começou a revolução musical no seu país, onde a maioria dos DJs e os compradores dos discos estavam, de alguma forma, relutantes em aceitar música com a marca distinta do jazz».

Neste artigo, há ainda referências aos temas do álbum «Viagens» que contribuíram para o grande sucesso deste grupo rotulado de acid/jazz hip-hop. A «Billboard» refere a canção «Não Passo Mal» como tendo sido a rampa de lançamento do grupo, em Junho passado, altura em que começou a ser ouvida e dançada nas discotecas do Porto e Lisboa. Segundo a mesma revista, a canção-chave nas digressões por todo o país foi «Talvez Foder» que é traduzida literalmente por «Maybe Fuck» mas — escrevem eles — melhor traduzida por «Like Hell» que seria «dirigida à situação social e política portuguesa, incluindo o aumento da pobreza em alguns distritos e o controverso sistema de ensino e organização em algumas escolas e universidades portuguesas».



A prestação de Maceo Parker — o saxofonista de James Brown a quem recentemente Pedro Abrunhosa ofereceu o galardão de dupla platina já conquistado — tanto no álbum como nos concertos de Lisboa e Porto também não passou despercebida. Parker disse à mesma Billboard «estar orgulhoso por ter tocado com tão bons músicos» e ainda que tinha gostado de fazer parte da digressão «porque me identifica com o espírito das canções».

A «Billboard» refere ainda que foi graças a Abrunhosa que os portugueses aprenderam a gostar de acid/jazz e hip-hop. Como exemplo deram o programa da Antena 1 do Porto, «Proposta Indecente», sintetizada para esses ritmos que, antes de Abrunhosa, não era considerada como uma boa aposta e foi inicialmente recusada por muitas rádios. Depois do álbum «Viagens», o panorama musical mudou e o produtor do programa, Sérgio Magalhães, viu o acid-jazz hip-hop a ganhar terreno e a ganhar também um espaço na programação da Antena-1.

A «Billboard» adianta ainda que o «interesse pelo álbum «Viagens» está a começar a crescer fora de Portugal, o álbum está a ganhar força em Itália, Finlândia ou Espanha. Por agora o artista está a fazer uma pausa mas, brevemente, vai concentrar os seus esforços para fazer um novo álbum e planos para tocar em estádios portugueses e, depois, digressão pelo estrangeiro». Espanha, Itália, Finlândia, Japão e Brasil são os países previstos para estas novas viagens de Pedro Abrunhosa.

IMAGEM 17 - 17/01/95



Pedro Abrunhosa esteve detido durante cerca de cinco horas numa prisão francesa na sequência da sua participação numa manifestação pacífica contra os testes nucleares franceses decidida pelo presidente Jacques Chirac. Foi uma viagem a França em três tempos: chegou lá, foi preso, daí um casamento e foi-me embora, como declarou Pedro Abrunhosa, já só e salvo, e em terreno nacional, ao RUT.

«Aconteceu que eu, enquanto cidadão anónimo, demonstrava o meu repúdio pela imbecilidade do presidente Chirac em iniciar os testes nucleares quando subitamente fomos agressivamente rodeados e neutralizados pela polícia. Era uma manifestação pacífica mas obrigaram-nos a sentir com alguns actos de violência. Alguns quedas, algumas cenas de pancadaria, nemais nestes ocidentais... A polícia fechou a manifestação com uma peritica que eu já não via há muito tempo. A peritica incluía separação dos manifestantes em diversos grupos atados incommunicáveis, com um número assustador de polícias. Nunca vi um aparelho policial tão grande».

A aventura não se ficou por aí, Abrunhosa foi detido juntamente com cerca de trezentos outros

manifestantes: estavam cerca de cinco horas na cadeia, fomos identificados, tivemos de fazer depoimentos, responder a perguntas completamente inúteis. Depois fomos libertados, dispersos pela cidade. Sola um de cada vez para que a manifestação não se voltasse a juntar. No dia seguinte esteve em Nantes e dar o concerto».

Mesmo que o detido Abrunhosa estava preso chegou depressa a Portugal: assinou que o Conselho Interreligioso imediatamente. Os nomes entraram em processo de computação e foi um jornalista português que descobriu, outro que casualmente — um jornalista da France Internationale, uma cadeia de rádio que viu o meu nome numa lista de detidos».

Uma aventura em dois dias, sexto e sábado (quando tocou em Nantes), com um final apoteícoso no domingo, no concerto de encerramento do Festival do Avenir, com o incidente a dar o mote a mais algumas palavras de ordem e duas mensagens já delatadas em França e repetidas entre nós. «Jacques Chirac, nós não precisamos dos seus bombas. Se, Le Pen, nós não precisamos da sua xenofobia».

IMAGEM 18 - 05/09/95

PEDRO ABRUNHOSA

Único. Todos os que se dirigiram ao vídeo-estúdio da Expo'98, na passada sexta-feira, sabiam que iam participar num concerto único. Como é Pedro Abrunhosa. É para a única oportunidade para receber o «cantador», em 98, em termos lusitanos. O início não podia ser melhor, a banda a brilhar, e a entrada de Abrunhosa a conseguir só a primeira reacção do público, rendido, mesmo antes dos primeiros acordes. Mesmo então havia a certeza de que eles estariam aos seus pés, e as seguintes duas horas serviam para prová-lo.

Pedro Abrunhosa é um músico de jazz, é o seu alter ego, e isso não passa despercebido. Já à seqüência de metais um surtigamento sem igual. Em todos os temas surgia um espaço para um solo. Se, por um lado, traz um espectáculo um café diferente dos discos, e não para pior, traz a desvantagem de prolongar os temas de forma exaustiva. De levantar a capacidade que o músico tem de saber como dar espaço aos

Bandemónio para se livrarem. O público queria sentir cada um dos momentos daquela mega-festa. Querê dançar, cantar os bolos, as histórias de amor que os unem. E a festa era tal que todos aderiam, até ao pequeno comício político. O assunto escolhido era a situação dos imigrantes trazidos para a construção da exposição. Mesmo que a situação seja importante de reter, de pensar, de debater, não era aquele o local, e nem a oportunidade.

Mas Abrunhosa tornou-se característico também por esse lado — sem dúvida o menos interessante.

Os temas que se entornam, às quais milhares de pessoas entregaram as almas, eram dos discos editados, frustrando a esperança de ouvir alguma amostra do seu próximo álbum. O amor estava no ar. E a dedicação também. Astúrio-se a uma adoração, entrega sem igual. Qualquer gesto que Abrunhosa fizesse era seguido pela multidão. Se em «Acima e Abaixo», os braços subiram e desceram, com «Preciso Ter Calma» as mãos bailaram o gesto, e em «Se Eu Fosse Um Dia o Teu Olhar» reproduziram a expressão corporal inventada, que leva a mão ao peito e a afastar. Os perfis, estes enchesam-se de filigee para cantar as melodias preferidas. De tal forma que, se por um acaso o microfone do cantor falhasse, não havia problema: um mar de gente estava pronto para mostrar que está sempre com ele.

Pedro Abrunhosa não é cantor, toda a gente sabe. Mas que é o melhor intérprete para as suas canções, sobre isso não há discussão. Fala de dor com ar de experiência, sem parecer presunção, de amor como se reunisse em si todos os sentimentos dos amantes. E toca, com tudo isso, no mais fundo do alma. Com aflição, todos registaram, em silêncios assustadores ao seu silêncio. «Gostam» não trouxe novidade, porque todos estavam apaixonados, e «Talvez Foder» pôs a multidão a gritar

MATEM-SE DE AMOR



que queria «corpo e sexo». Mas o melhor estava para o fim.

No palco, a festa não era menor. Os músicos não param, cantaram, dançaram, tinham coreografias. Abrunhosa sabe o que faz, e como impressionar. Impressionou. Se a primeira parte, com temas como «Não Dá» ou «Não Me Tolo» e «Que Tens Para Me Dar» era propícia a tudo isso, o final do concerto ficou reservado para falar de amor. Foi quando pediu a ajuda do público para executar uma canção de amor, mas que também fala de desilusão. E veio «Será», com um dos mais belos poemas escritos na música portuguesa. Os primeiros notes do piano, o arripio sobre pelo corpo, e a necessidade de abraço, nos braços certos, acaba por se mostrar impensável. Os braços de Pedro Abrunhosa eram os mais certos para todo aquele público. Que descreveu um ver-

dadeiro êxtase, com «Tudo o Que eu te Dou», no segundo encore. Todos quiseram seguir o seu conselho: «Matem-se de Amor, ou há outra forma? Queriam acreditar que Abrunhosa lhes dava tudo, mas quem recebeu foi o músico. O privilégio de ter a seus pés uma multidão, por ele, numa entrega que lembrava uma religião. E isso não é coisa que se veja todos os dias».

No final, ofereceu o mesmo bônus que vem em «Tempos» «Parte de Mim», em registro acústico, com a banda resumida à guitarra e às teclas. Não se sabe se ficaram parte dele, mas a hipótese é de levar em conta. Mas que ele fez parte de nós, não há discussão. Respostas uma verdadeira legião de fãs, que aguarda sempre por mais, e que pede que ele «não se deixe morrer, não, não, não morrer dos dias, como em «Sê»».

A.V.

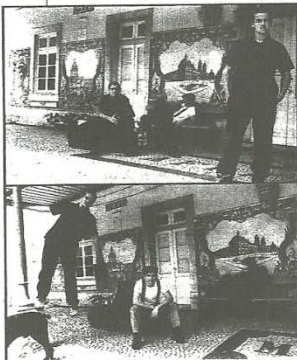
IMAGEM 19 - 08/09/98

PÓLO NORTE A PUREZA DO TEMPO

Passado um ano e meio desde a publicação de «Aprender a Ser Feliz», os Pólo Norte voltam com um novo álbum. «Longe» mostra um grupo com ideias mais amadurecidas, mas continua a apostar no lado acústico e simples da música. Munidos de alguns artefactos novos, os Pólo Norte passeiam-se por uma dúzia de temas, entre originais e versões, que se debruçam sobretudo no tema tempo... que os domina, mas que gostavam de dominar. Os Pólo Norte mostram, a seguir, o porquê de continuarem a apostar naquilo que designam como «o lado mais puro da música».

Para Miguel Gámeiro, o amadurecimento é uma evolução normal na vida de um músico: «Temos trabalhado bastante, e se se trabalhar (como nós temos feito) e se se ensinar muito, se se for exercitando cada vez mais, acaba-se por mudar e crescer rapidamente». Apesar de não conseguirem identificar pontos fulcrais de amadurecimento, os Pólo Norte concordam que esse é o espírito de «Longe». «De uma forma geral, a nível de letras, de composição das

ta. E há tantas coisas para fazer, e outras tantas que queríamos, mas não temos tempo... porque o hoje já passou e o amanhã vem aí. O hoje não volta. No fundo, trata-se de um modo de vida e de tentar aproveitar as coisas ao máximo. Em relação à música que fazemos e à nossa forma de estar na música, somos assim», continua o vocalista. Paralelamente ao tempo, surge a questão da idade, expressa em temas como «Mal Entendido». Para



músicas, de ideias, de arranjos, as coisas estão bastante mais adultas do que nos dois primeiros discos. Isso parece-me natural. Não gosto de dizer que gosto mais daquele disco, ou que este é melhor do que os outros... não gosto de fazer esses julgamentos. Acho que este disco tem a sua história, o seu tempo; estar a dizer que este é melhor é a mesma coisa que dizer que os outros dois não foram tão bons. Acho que todos têm o seu tempo», afirma Miguel Gámeiro.

O tempo é, aliás, o tema mais repetido ao longo do disco. «Acho que é uma coisa fundamental. Nós fazemos parte dele e ele de nós. Movimentamo-nos no tempo e só ele diz se o que fazemos foi bem feito ou não — acho que é um elemento fundamental na vida de qualquer um. Por isso às vezes voltamos atrás, fazemos coisas que nunca fizemos e gostávamos de fazer... por isso é que o tempo é referenciado no nosso disco, como uma coisa que parece muito grande mas que é muito cur-

Miguel Gámeiro, «esse tema tem um pouco a ver com a idade mas não só; obviamente que todas as idades são marcadas por uma série de experiências, a bem ou a mal. É evidente que a idade tem o lado da recordação, está metida no conceito do tempo».

Com o tempo expresso a cada palavra, surge a necessidade de sentir que a sua sonoridade está enquadrada na fase que estão a viver. Daí, a manutenção do registo acústico. Para Miguel, as coisas podem mudar, mas «temos vindo a manter o acústico por ser essa a nossa forma de composição. E a nossa forma de sentir a música. A melodia nasce com a guitarra acústica, e tentamos mantê-la o mais solta possível, pura. Acho que, às vezes, a música — de tanto ser arranjada e melhorada — acaba por perder o seu lado mais puro, embora possa ganhar rigor. Pode acontecer num próximo disco fazermos tudo de forma diferente, depende da fase em que estivermos. E das experiências do momen-

to». Por manterem esse lado acústico, os Pólo Norte criam também um ambiente mais intimista. Para Tiago Oliveira, é tudo muito simples: «Se pusesse uma guitarra acústica ou um piano, acabas por ganhar um ambiente mais recolhido. Acho que cada vez mais a música se está a virar para isso. É esse pelo menos o nosso sentimento», ao passo que Miguel vai mais longe afirmando que «o importante é que as ideias iniciais dos temas, as que temos quando estamos a compor, sejam transpostas no final. E esse o nosso toque. Apostamos mais na simplicidade, e é muito mais honesto e coerente assim».

Ao longo dos temas de «Longe» denotam-se, no entanto, vários cuidados ao nível dos arranjos. «Basicamente foram delineados à medida que as canções foram crescendo», explica Tiago, que continua com a explicação de que «o trabalho dos arranjos foram geridos por nós e pelo produtor (Jony Galvão). Tínhamos tudo bem pensado entre o que queríamos pôr e o que talvez não quiséssemos. Depois foi apenas substituir o que estava em computador por pessoas a tocar. Acabou por ser um trabalho muito interessante, quase como fazer uma salada e desejar, ou tentar, muito bem as coisas». «O produtor também teve uma contribuição muito grande, na parte experimental. Ele preocupou-se imenso com todas as fases das canções. Nós perdemos... não, ganhámos imenso tempo com o trabalho detalhado da pré-produção. Nessa fase fizemos quase tudo, o que tornou mais fácil a produção propriamente dita. É assim que gostamos de trabalhar. É o tal tempo», brinca Miguel.

Para abrihantar os temas, os Pólo Norte contam com algumas participações especiais. «Tivemos uma preocupação muito grande, para além da guitarra e dos teclados, com os outros instrumentos — foi por isso que abraçámos a ideia de incluir um quarteto de cordas, com violinos e violoncelo, que acabou por participar em quase todos os temas. E agora estamos a ensaiar com eles, para os nossos espetáculos ao vivo. Tem sido uma experiência muito interessante», diz Tiago Oliveira. Uma contribuição menos vulgar, pelo menos nos registos de uma banda assumidamente pop com os moldes dos Pólo Norte, é a da guitarra portuguesa. «A aproximação às canções é importante, assim como a forma como as sentimos. Gravámos dois temas com guitarra portuguesa, porque ela não deve ser só levada para o fado. O que me parece é que somos um pouco preconceituosos em relação à guitarra portuguesa. Porque uma banda pop a usá-la? Nós queríamos desmistificar um pouco o instrumento e o fado. Gostamos de fado, mas não nos moldes habituais. Claro que as coisas podem ser renovadas, mas não de forma abrupta, para que possa sempre manter o cariz único que tem. E é isso que nós queremos fazer», explica Miguel Gámeiro.

Nesta aproximação a novas facetas do fado, surge a versão do clássico «Fado do Estudante», imortalizado na voz de Vasco Santana. «Nós já tocávamos ao vivo o «Fado do Estudante» há alguns anos, por influência das festas académicas — e porque sempre gostámos de o tocar. Por outro lado, comecei por cantar fado, antes dos Pólo Norte, e voltei a cantar no disco dos Ovelha Negra. E, gostando de fado, de uma forma mais experimental, sem ser arrojada demais, a nossa ideia foi gravar a canção que andámos a tocar ao vivo e arrumá-la um pouco, para que a possamos continuar a tocar», explica Miguel. O que acabou por resultar foi uma miscelânea, em que a banda toca pop e o vocalista canta fado. «Esse é que foi o gozo. Nós quisemos recriar o espírito, mas pegámos no que queríamos manter do original e demos-lhe a nossa cara. Achámos que lá ter graça pegar numas guitarras e dar um ar meio reggae, enquanto o Miguel estivesse de facto a cantar fado, no verdadeiro sentido. E é esse paralelo que dá vida ao tema», explica Tiago.

«O Fado do Estudante» não é a única versão deste álbum. Algo radicalmente diferente é feito com «Como Uma Onda», do brasileiro Lulu Santos. Para essa opção, Tiago explica que o tema foi proposto pelo produtor e pela editora — foi esse o ponto de partida. Gostámos da canção, e fizemos uma versão europeia de uma canção brasileira... Nota-se que é uma canção surfista, com praia, e acabámos por fazê-la com um espírito de Verão, que tem a ver com a fase da saída do disco». Apesar destes ritmos mais quentes, «Longe» mostra-se um álbum perdido no meio de uma calmaria de sons e uma multiplicidade de emoções. Como qualquer passagem de tempo. Por mais puro que ele possa ser.

Ana Ventura



PÓLO NORTE
«LONGE»

(CD Ariola/BMG 1999)

Há mistérios insondáveis na música portuguesa e um deles chama-se Pólo Norte, «afilhados» dos Dellfins (que ajudaram à produção e composição do álbum de estreia «Expedição») que chegam agora ao terceiro álbum de canções banais, inocuas, inofensivas e insípidas, sem imaginação nem originalidade, às quais a produção standard de Jony Galvão e a voz esforçada de Miguel Gámeiro dão um preocupante travo de Festival da Canção anos 70. Nota-se aqui e ali (nomeadamente em «Tempo Perdido») em vontade de seguir os passos de Rui Veloso, mas, francamente, os Pólo Norte não chegam lá por mais que tentem. Haverá quem goste, embora eu não faça ideia porque — este disco não adianta rigorosamente nada, nem em termos de composição nem em termos de interpretação, a um mercado que, entre Santos & Pecadores, Silêncio 4 e Hands On Approach (passe as comparações do incomparável), já está cheio de baladinhas acústicas... Pessoalmente, confesso que me passa ao lado a popularidade dos Pólo Norte — cujos dois álbuns anteriores, fizeram o Disco de Prata — quando os Entre Aspas teimam em não conseguir vender ou os Siliados são sobranceiramente ignorados pelos média. Não os poderiam mandar para «Longe»? (2/10)

J.F.M.

IMAGEM 20 - 20/07/99

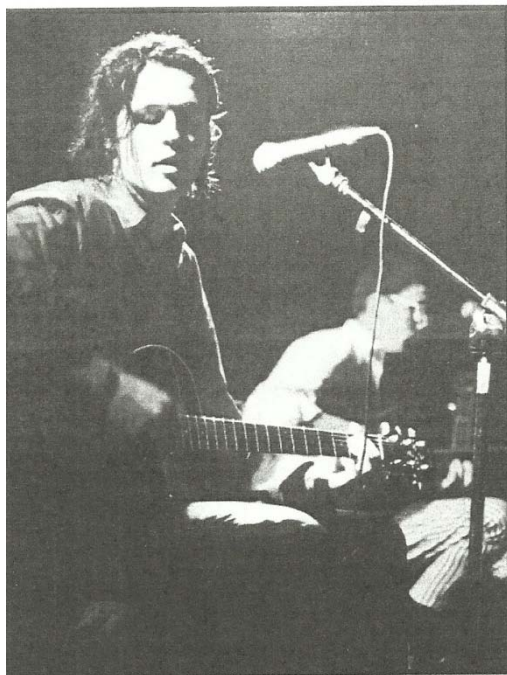


IMAGEM 21 - 14/05/96

PÓLO NORTE EM BUSCA DE DIRECÇÃO

Os Pólo Norte apresentaram um espectáculo, que eles próprios reconheceram como sendo algo diferente do habitual, no palco do Ritz Club, para uma plateia bem constituída de amigos e familiares. Dividido em duas partes, uma mais calma e intimista, com o núcleo duro deste projecto actuando sentado; e uma outra mais eufórica e expansiva, durante a qual interpretaram algumas das suas canções mais conhecidas, tendo sido acompanhados, nos dois últimos temas por Olavo Bilac, cantor dos Santos & Pecadores, e Fernando Cunha, guitarrista dos Dellfins e produtor do álbum de estreia dos Pólo Norte. Por essa altura, o clima que se respirava era de festa, o que só veio a ser acentuado pelo entrada em palco daqueles dois músicos exteriores ao grupo para a interpretação do tema «Grito», um dos mais bem sucedidos no concerto, em conjunto com «Lisboa», interpretado por duas vezes.

Antes disso, os Pólo Norte tinham posto em prática a sua busca da canção perfeita, tendo nos melhores momentos chegado a uma sonoridade bem próxima da de alguns modelos das bandas de guitarras. O nome dos Aztec Camera poderá não ser chamado em vão, mas é dos Resistência que os Pólo Norte são verdadeiramente devedores. No entanto, a maior surpresa do concerto terá sido, eventualmente, a apresentação de novos temas, não incluídos no primeiro e, até à data, único álbum de originais dos Pólo Norte. Desses late fizeram parte canções como «Conflito», «Histórias» ou «Mais Um Dia para Te Amar», por certo a serem incluídos no próximo disco.

De resto, ficou a sensação de uma banda pop ainda em fase de crescimento, cujo núcleo principal, o vocalista e os dois guitarristas, foi competentemente acompanhada por uma secção rítmica que tornou maior o som dos Pólo Norte.

M.F.C.

PORTUGAL AO VIVO II

no princípio é que era bom

Prometi a mim mesmo que, nas próximas semanas, evitaria começar os textos com histórias laterais, mas esta que me aconteceu poucas horas antes de assistir ao início da digressão Portugal ao Vivo II, este ano sob o lema «Todos diferentes, todos iguais», de tão representativa de uma mentalidade colonial retrógrada, fez-me adiar o voto. Foi assim: dirigia-me, de comboio, para o Porto, quando encontrei um familiar mais ou menos remoto, que me ia contando acerca dos seus recentes lances na Madeira. A certa altura, congratulava-se de facto de, no Funchal, a criminalidade ser muito baixa: «é que, sabes, não ves lá um único preto. Não é que eu seja racista, mas nisso o João Jardim é um gozo do caracas — pôs os pretos à distância e não tem problemas nenhuns em passear à noite». Eu já não digo nada (como diria o J.M.).

O estádio do Bessa estava bem composto para receber as bandas da noite. No âmbito da campanha acima referida, promovida a nível europeu, contra o racismo, a xenofobia, o anti-semitismo e o intolerância, todos os intervalos entre grupos eram ocupados com mensagens de alguns dos artistas que participam na digressão. Primeiros a dar música ao pessoal, os Blind Zero ofereceram o seu melhor espectáculo que já tive oportunidade de ver (com este foi o quinto). Um espectáculo sempre directo ao assunto, com os seus melhores temas, demonstrando um profissionalismo e uma descontração crescentes. «Heart Of Mine» em particular, progrediu nitidamente, com um misto só com voz e guitarra. Os discursos de Miguel Guedes foram curtos e mais incisivos e até as versões quase que desapareceram.

General D & Os Karapintas arrancaram um espectáculo memorável, com o público a corresponder na perfeição. As canções ouvidas e que fazem parte do álbum de estreia, a sair no dia 19, misturam harmoniosamente o rap com os blues e o reggae em tonalidades afro-latinas-ri-

rais. Excelente «showman», General D enfeitou os seus temas, ajudado ainda por uma equipa que incluiu, por exemplo, mais três vozes, dançarinos e percussões. Brilhante.

Em contraste, os Ben transformaram os ouvintes em milhares, sem cor. Com o palco estranhamente na penumbra, desfilaram os temas que já conhecemos na versão de um imitador agradável: «Dispositivo», do futuro álbum e solo da cantora Emília Santos, em versões tipo «Adamo», bagas, com a guitarra, o baixo e o gaitista a sobreporem-se ao refinamento sofisticado que é o principal atributo dos Ben.

Aos Santos & Pecadores não há iluminação que lhes valha. Nos melhores momentos, têm um sabor funky, em parte resultante da secção de metais. A maior parte do tempo, contudo, não passam de uns Resistência ligados à corrente, o que, no meu livro, é o pior insulto imaginável.

Ben, pior do que isso só se os comparasse aos Dallins. Não tenho espaço nem paciência para explorar a minha teoria sobre esta aberração, que empolgou sobremaneira o público, que parece ter ficado sociado de emoções fortes. Não sei o que me irrita mais: se a pose e a voz paranoísta-mística de Miguel Angelo, se a sua «portugalidade espiritual» de D. Sebastião, as apocalípticas e a Mocidade Portuguesa apolítica, se por trazerem à tona o pior da «pátria». Não são mais do que uma actualização do sentimentalismo do disco de José Cid dos Idos de Sebastião. Falam do movimento musical português dos últimos dois anos, elogiando especialmente aqueles que, nas suas canções, abordam problemas sociais e políticos. Como ilustração, cantam «Não Me Esqueça» e «So Get Up», conhecidos pelo seu altíssimo teor lírico de intervenção.

Portugal ao Vivo? Vale a pena, então, as incertezas. A escolha musical — pelo menos neste alinhamento — é que nem por isso.



IMAGEM 23 - 10/11/98

BLIND ZERO E MOONSPELL EM «OS MUTANTES»



Os portugueses Blind Zero e Moonspell são alguns dos nomes incluídos na banda sonora do novo filme da realizadora portuguesa Teresa Villaverde. «Os Mutantes» utiliza material já existente de nomes como Luigi Nono, John Cage, Salif Keita (interpretando «Avec le Temps» de Léo Ferré), Alain Primot, Joe Jackson, o músico africano Manuel d'Novas e quatro artistas portugueses: José Afonso (presente com «Que Amor Não Me Engana»), Carlos Paredes («Valsa»), Moonspell («Óptimo») e Blind Zero («A parte de leão» com três temas — «Trashing the Beauty», «Maniac Inland» e a versão ao vivo de «No Soul» incluída em «Transradio»).

Não está prevista a edição em disco desta banda sonora, mas quem quiser ver o resultado poderá dirigir-se a salas de todo o país a partir de dia 27 de Novembro, data de estreia do filme (a que o BLITZ oportunamente se refere).

Entretanto, já que estamos a falar de bandas sonoras, destaque para «Ceux qui M'aiment Prendront Le Train», em português «Quem Gostar de Mim Virá de Comboio». O filme de Patrice Chéreau («A Rainha Margot»), apresentado no Festival de Cannes de 98 e que estreia por cá a 4 de Dezembro, conta com um elenco musical de luxo onde se destacam, entre outros, Björk, Portishead, P. J. Harvey, Les Rita Mitsouko, Divine Comedy, James Brown e Willy de Ville. A edição em França é da Barclay e será a Polygram a distribuir o CD por cá.

IMAGEM 24 - 29/04/97



BLIND ZERO

VENCEM CONCURSO INTERNACIONAL

Os Blind Zero venceram, no domingo, a terceira edição do festival SCYPE (Song Competition For Youth Programmes in Europe), que teve a participação de onze bandas e artistas europeus, escolhidos em cada país por uma estação emissora de rádio.

Os Blind Zero, que participaram com o tema inédito «My House», foram a escolha da Antena 3, e a emissão que terminou com a vitória do bando português foi seguida por uma audiência de cerca de dois milhões e meio de ouvintes europeus. Os Blind Zero ficaram à frente de Sarah Packiam (Irlanda, 2º lugar), Martin Hoas (Áustria, 3º), Georgina Grammatikos (Grécia, 4º), Karol Miklios (Eslováquia, 5º), tendo participado ainda representantes da Alemanha, República Checa, Rússia, Hungria, Polónia e Croácia.

[illegible]

ENTRE

O concerto que veio realizar no próximo dia 17, em São Paulo, é uma verdadeira homenagem ao mestre Miguel Gualerzi — Sim, desde logo porque é a primeira vez que tocamos em Lisboa dentro do paladário do Ringier — com tudo, quase desde o início da existência das blind — com boas condições, e sem concerto só teatro. Tocamos em Lisboa no SCITE, no Super Rock... No Centro Cultural de Belém e no Johny Walker.

A programação do concerto no Johny Walker, com a presença de Miguel Gualerzi, é a primeira vez que toca em Portugal um dos maiores nomes da música brasileira com as bandas Os Mutantes, os Paralamas do Sucesso e os Lulu's.

MG — Nunca ficamos lentos, porque cada concerto é um concerto e cada um dos deles retiluído um bocadinho a trabalhar. É claro que, se calhar, vamos tocar com mais rapidez as canções novas.

MG — É a primeira vez que vão mostrar essas canções a quem não as conhece?

MG — Já tocamos o estudo um ou dois meses antes de sair para girar em como se fosse sobre Babilónia.

Abra sim? É que eu ia
canção do tal senhor que já vou
você já tocaram essa versão no Porto,
abertura na Virgin Megastore, de Nick Cave).
isso é capaz de ser

[illegible]

che viene
MG - Sim, per
è come se gli altri si ritraggono
e non fanno più niente.
MG - L'idea prende in com
pristino ora. Anche stasera o
dopo, che deve un grande
incontro con i rivisti
mentale, ha davvero co
della fondamentale op
di farne una carota
conoscita più inda
surgir dai suoi
di chiamare di
bastante a vol
mentre ogni
adatto da

sem pernas e que, quando quiserem atribuir-lhe uma personalidade, rejeitam-na porque acham que já não restara nada do seu corpo, só que os braços e as pernas estão a moldar o corpo blind Zero a diversão da multidão, esta fase é muito criativa e, em qualquer tipo de show, se sep e, de certa forma, os novos que

MG — Sim, foi por aí, e também por pensarmos que talvez as coisas melhorassem, e porque podem servir como estímulo para o próximo aluno. Se calhar, são os temas onde encontramos o trabalho futuro dos blind. Todas elas são substâncias que se esperam mais ou menos em direções que apontam para o futuro.

MG — Vai ser um álbum de rock, mas como já chamam a música dos Prodigy o rock do futuro, o conceito já se alargou nesta forma que os catálogos existentes começam a ser misturados entre conceitos? Os Prodigy fazem rock?

...os vens
...es foram
...elas estão

Mas pretendem que o novo álbum seja mais influente e estilo, ou estão a atravessar a experimentação e de expansão do álbum para a cultura, estamos a tentar fazer um álbum que seja como os outros.

é para preparar o público para um segundo

[illegible]

O
nto è.
no,
esso tanto

MG — Sim, até para que ho-

... período de
... que vai
... as coisas sem
... Ainda
... homogeneizador
... para fora os
... que vão

Quanto a uma certa ideia de que a gente pensa em MG — Podemos falar arcaico-se, afinal, por não se saber a consciência que temos de que Esta se fazia no 25 de Abril, de como se fazia no 25 de Abril, de estamos completamente motivados, é extremamente motivado, letrados, que aparecem no "Frigor" —

um metro som.
ramas que havia
as não acabaram
mais à frente.
a Nine Inch Nails, e
o bem o que é o rock.
estamos numo época,
idades, em que
quer que

MG — Ainda não
altura complicada
cultivar, está em li-
vintar.

...posterior, de
...um corpo. Porque sendo
...distintos.
...cosas têm de funcionar num só
...oi ser um corpo muito heterogêneo.
...do que há o trigger,
...munições para o concerto.
...porque é uma
...coisa, se

VE — E se fomos a tempo de conseguir o ter o maior número por MG — Pode haver relação ao efflujo nós, acaba por processo de m

... estamos no fim do milênio e já é
... a dar as portas todas, para
... as necessidades em
... que, para
... te

Antes de
NG-7
im baco
Belen
comple
Antes
Me
Im

podemos adotar nada, pois
Estamos no Porto e os três músicos
alibis, e temos que encontrar uma forma de os
fazer algo semelhante ao concerto acústico de
concerto foi uma experiência única, e seria
muitas pessoas para o palco d'Oy
alibis que, se calhar, é muito
Euse especifica no
de Virgí
nemos

reco-
exclui-
VE — É
nos om-
sistem e
o EP a
próxi-
M
e

... evoluiu todos os dias, mas as pessoas só
... e agora no "aflexogravity". E se não estiver
... intermédio. E se não estiver
... não está muito grande no
... no forma

[illegible]

...tem o que nos
...am no "Frigida
...que se passou no tempo
...com os Mind do Gop, vão notar um
...mo diabo.

**Você tem receio que o público reaja de um
maneira conservadora?**

— Não, não, porque não tem sido esta a reação. Os
seus concertos continuam a estar cheios, e até vamos ter
VE — um debate de rádio. Se as pessoas estão a esbor-se-
...as coisas é porque temos a seu apoio a liberdade
...e o que queremos.

...de globalização total
...diversas influênc
...de escuta

[illegible][illegible]

limitada e não
para fazer dis-
eupluggado é um tipo de
em termos de mercado. Não é por aí que
limitar esse efeito. Mas
pessoas, mas sim com o próximo do-
disco é uma revista da moda dos
diferenças nos tons, tal como as
faixa para computador está muito
diferente e imaginária das
para a estereotipada on-
ologias

...o trabalho com as Minas
mostrar as pessoas a nossa preocupação
as diversidades influências que vamos
sentimos que pode passar o trabalho
O corpo Mind Zero do futuro é um
...o que as pessoas decidem

o Gay já deu para transparecer, mas as coisas

visão
aquilo con
para além disso, U
ocaba por ser um obje
baseado como o repa
Zoro, sem vídeos, te
que se prende, natu
oponho muito doq
segundo álbum de o
O CD vai inclui
do «Woman»

— O que é diferente do hábito, vocacópico.

É o próximo disco de tempo mesmo?

VE — Nunca será tão continuar a experiência com novas maneiras de pensar os seus

...o futuro.
...es, sobretudo, a fazer
...as bandas fazem neste EP é
...a maneira de tocar às minhas
...vai dar seguimento a esse
...mas vamos
...chamos



Os Hands On Approach são mais uma das recentes revelações da música feita em território nacional. «Blown», o seu álbum de estreia, tem edição agendada para o próximo dia 22 de Março, e foi sobre ele que o BLITZ conversou com o vocalista Rui David, o baixista João Luís e o guitarrista Sérgio Mendes.

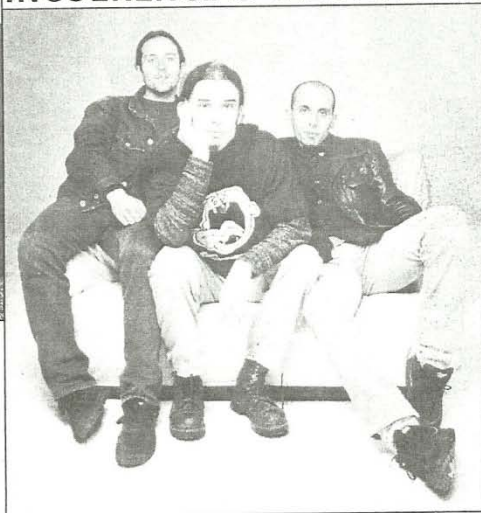
Não é muito vulgar uma banda dar início à sua carreira com um concerto transmitido em directo por uma rádio nacional para todo o país, mas foi mesmo isso que aconteceu com os Hands On Approach. Rui conta a história: «Tudo começou um dia, estava na praia a tocar uns temas meus, com uns amigos, e apareceu um senhor que perguntou se se podia sentar ali e ouvir. No fim, disse que tinha gostado, que tinha um programa de rádio na Antena 3, e que gostava que eu participasse num novo programa que ele lá começava na altura, que eram os concertos em «unplugged». Eu disse que sim, claro, e perguntei-lhe se podia levar uma banda, já que não tinha um grupo com que tocar, só tinha aqueles temas. Convidei uns amigos meus para tocarem comigo, um deles o meu irmão João, e dois outros amigos que já não estão na banda, agora temos outro guitarrista e outro baterista. Foi estranho termos começado a nossa carreira assim, com um concerto em directo para todo o país na Antena 3». João acrescenta a esta história invulgar que «na rádio até gostaram das nossas canções, e ainda passaram um tema algumas vezes, o que nos deu força para continuarmos. Depois, foi uma questão de persistência e de investimento».

O resto do percurso até chegar à gravação do álbum de estreia foi, como diz João, o normal: «Participámos em concursos de música, tocámos em bares e gravámos três maquetas, uma delas em Inglaterra. O single que está agora a tocar nas rádios, o «My Wonder Moon», estava incluído na nossa primeira maqueta, e foi até um dos temas que tocámos no concerto na Antena 3. Os contactos com as editoras surgiram através do nosso manager, que decidiu apostar a sério na banda. Gravámos a nossa terceira maqueta com ele, e ele levou-a até as editoras. Acabámos por ficar na Polygram».

PEQUENOS PASSOS

Da contratação à gravação do álbum de estreia, «Blown», foi apenas um passo, tanto mais que as canções já existiam. Para a produção, os

HANDS ON APPROACH INCOERÊNCIAS INEVITÁVEIS



Hands On Approach conseguiram contratar os préstimos de Darren Allison, conhecido pelo seu trabalho com bandas como Spiritualized, Divine Comedy ou Skunk Anansie. João relata como foram feitos os contactos: «Enviámos as maquetas para três ou quatro pessoas em quem estávamos mais interessados devido ao seu currículo, e esperámos para ver. O Darren Allison foi o primeiro a telefonar-nos, a dizer que tinha gostado muito da nossa maqueta. Quando um produtor como ele nos telefona a dizer que gostou muito do trabalho e que quer produzir, é óbvio que nem pensamos duas vezes. Ele tornou-se quase um quinto elemento da banda». Sobre a contribuição do produtor para o resultado final do disco, Sérgio é da opinião que «ele conseguiu apurar muito mais o som e transmitir aquilo que tínhamos dentro da cabeça mas que não conseguíamos se calhar pôr cá fora», ao que Rui acrescenta que «com este disco, podíamos facilmente ter caído em muitos erros, e ele não deixou que isso acontecesse».

Sobre a autoria das dez faixas incluídas neste disco, o vocalista revela que «sou autor de algumas músicas e letras, e o meu irmão de outras. Basicamente, somos nós os responsáveis pela composição. Queríamos que este disco focasse um determinado momento da banda, que foi o nosso momento inicial, daí muitas das músicas terem a minha autoria, porque eram canções que eu já tinha feito».

Curiosamente, metade das letras deste disco são cantadas em inglês, e a outra metade em português, o que, numa altura em que tanto se discutem estas questões linguísticas, não deixa de suscitar algumas interrogações, mas Rui esclarece tudo: «Esta é uma opção exclusivamente nossa, e que sempre existiu nos Hands On Approach. Sempre tivemos canções em inglês e em português, de modo que quando chegou a altura de gravarmos tínhamos um rol de vinte ou trinta temas, e, como é óbvio, sabíamos que se escolhêssemos só os temas em inglês depois ficávamos com pena de não

termos temas em português, ou vice-versa». João fala também dos perigos da incoerência: «Fomos avisados de que havia alguma incoerência, não só por termos letras em português e em inglês, mas também porque a sonoridade própria de cada língua e das suas palavras leva a ambientes diferentes, e isso nota-se bem no disco, mas foi um risco que tivemos de correr».

O mesmo risco foi também assumido ao nível dos diferentes estilos musicais abordados nas suas canções, mas, para João, isso é uma atitude natural: «Nos ensaios, sempre aconteceu tocarmos por exemplo coisas mais abstractas e logo a seguir uma popzinha bem leve». Rui afirma prontamente que «isso deve-se também ao facto de termos influências muito variadas. Se tentássemos seguir um único caminho, ficariamos insatisfeitos. São opções artísticas, é uma questão de criatividade».

Apesar de algumas incursões diversificadas pelos domínios da pop, do rock, algum country e até dos sons jamaicanos, explicadas segundo João por influências que vão desde «Grant Lee Buffalo à onda acústica americana, os Radiohead, Bob Marley e algum hip-hop, que vamos tentar reflectir mais no próximo álbum», «Blown» é um disco marcado essencialmente pela ambiência acústica que se sente em todos os temas. João explica que «isso tem a ver com a forma como as coisas começaram, porque o Rui compunha tudo na sua guitarra, e ele fez quase todos os temas do disco. As canções em que a banda toda participa já não são assim tão acústicas. A maioria dos temas remete para essa sonoridade acústica porque nasceram assim, só com a guitarra e a voz. Eram canções completas assim mesmo, e não quisemos afastar-nos disso. É mais uma opção natural. O disco é mais sentido do que pensado. Se calhar é imaturo, talvez irracional, mas na altura em que o fizemos, o que fazia sentido era que ele fosse exactamente como é, essencialmente acústico». Na perspectiva de Rui, esta foi a opção certa: «Muitas vezes, quando as pessoas querem acrescentar dema-

siados instrumentos ou encher muito uma canção, a sua base desaparece, fica oculta, deixa de se perceber a essência da canção. Com este álbum quisemos transmitir essa essência».

De qualquer forma, não houve qualquer tentativa de depuração total das canções, até porque, como afirma João, «ainda usámos bastantes coisas neste álbum, desde vários instrumentos de percussão até pedais analógicos, apitos, gravámos vozes com copos, palmas, o som do comboio, fizemos muitas experiências, mas utilizamo-las de tal maneira que elas fazem sentido sem que sequer nos apercebamos que elas estão lá».

GRANDES PASSOS

«Blown» tem edição agendada para o próximo dia 22 deste mês, mas, como revela João, «este álbum está um bocadinho atrasado no tempo, no nosso tempo. Já estamos a fazer coisas diferentes. Isto é o início dos Hands On Approach, que quisemos mostrar às pessoas, mas neste momento já estamos noutra fase, e é isso que vamos tentar transmitir às pessoas quando tocarmos ao vivo. Vamos utilizar este álbum para mostrar já as novas canções». Sérgio acrescenta a propósito que «as pessoas devem sair do concerto com a sensação que ouviram algo de novo, e não uma reprodução do disco que têm em casa».

No que diz respeito aos concertos, os Hands On Approach tiveram já a oportunidade de viver um grande momento em palco, quando actuaram na primeira parte do concerto dos Silence 4, no Pavilhão Atlântico, no passado mês de Dezembro. João confessa que «antes de entrar em palco, tinha o coração a bater a duzentos à hora, mas depois de chegar lá e ver aquelas pessoas, passou-me tudo». Para Rui, esse foi o momento em que «sentimos mesmo que é isto que queremos fazer, estava no palco a pensar que é isto que quero fazer da minha vida. Foi uma sensação única».

Os concertos fazem parte dos planos imediatos da banda, já que, depois de uma apresentação oficial do álbum ao vivo, os Hands On Approach têm alguns concertos marcados e pretendem percorrer um pouco todo o país, porque, como diz Rui, «o que um músico gosta realmente é de tocar ao vivo, por isso estamos sempre desejosos do próximo concerto».

As expectativas neste momento sobre o que o futuro trará são bastante simples, o habitual nestas situações, como revela Rui: «Esperamos que as pessoas gostem do nosso trabalho, e esperamos conseguir criar um espectáculo interessante, para que as pessoas saiam de lá com vontade de ver mais. Estamos contentes por termos chegado aqui, subimos um degrau, mas queremos continuar a subir».

Sónia Pereira



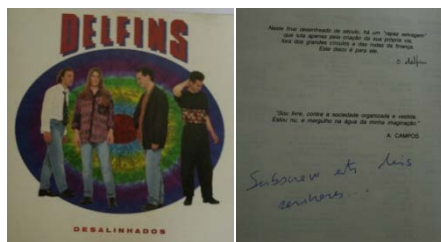
HANDS ON APPROACH MEXEM COM TOP NACIONAL



O grupo setubalense Hands On Approach, que acaba de colocar no mercado o seu álbum de estreia, «Blown», protagonizou na semana passada um caso invulgar no âmbito da tabela nacional de álbuns mais vendidos. Na primeira versão da lista de álbuns compilada pela A. C. Nielsen para a Associação Fonográfica Portuguesa, distribuída na passada terça-feira, «Blown» não constava da lista dos trinta discos mais vendidos. Numa segunda versão, a definitiva, distribuída pelos órgãos de comunicação social um dia depois, «Blown» marcava posição no oitavo lugar do top, atirando, assim, para o nono «No Exit», o álbum de regresso dos Blondie.

Segundo Eduardo Simões, director da Associação Fonográfica Portuguesa, ocorreu um erro informático que impediu a contabilização do número de unidades vendidas do álbum «Blown», dos Hands On Approach. «Houve um problema informático e foi apagado [da base de dados central da Associação Fonográfica Portuguesa] o ficheiro que continha o código de barras do disco. A informação chegou às lojas e em seguida há que reconhecer os códigos de barras que são enviados. Para fazermos esse reconhecimento, é preciso, digamos, ter cada «bilhete de identidade» aberto, o que não aconteceu neste caso. O disco, como se sabe, era uma novidade e foi possível recuperar essa informação. Quando sucede assim, temos que reformular a tabela do Início», explicou Eduardo Simões.

LETRAS



Desalinhados

Eu não quero estar parado
 fico velho
 vou marchar até ao fim
 isolado
 nesta marcha solitária
 dou o corpo, ao avançar
 neste campo aberto ao céu.
 ninguém sabe
 para onde eu vou
 ninguém manda
 em quem eu sou
 sem cor nem deus nem fado
 eu estou desalinhado.
 por tudo o que eu lutei
 ser sincero?
 por tanto que arrisquei
 ainda espero ...
 esta marcha imaginária
 quantas baixas vai deixar
 neste sonho desperto?

Esta educação

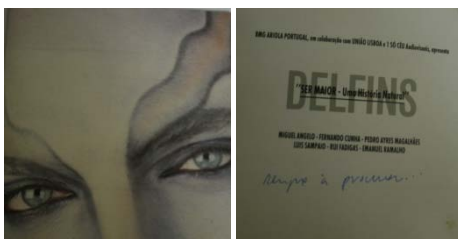
eu não preciso!...
 crianças
 que tão novas são
 e já na mão o destino foi traçado
 vidas
 que guiadas
 vão na direcção de um futuro adiado
 ei, ei, ei... aprendendo
 ei, ei, ei... tudo errado!
 pagando o preço da educação... até quando?
 até quando
 até quando esta obrigação?
 olhando o espelho da desilusão... até quando?
 até quando esta educação?
 estudantes
 que perdidos
 vão na confusão de um ensino baralhado
 vidas
 que enganadas
 são a frustração de um sonho recusado
 ei, ei, ei... e vivendo
 ei, ei, ei... tudo errado!
 eu não preciso desta educação!

Portugal já não tem perdão

Confusão... discussão... lentidão...
decepção!...
demissão... inflação... corrupção!...
portugal oh! portugal...
os teus filhos não te dão razão!
portugal já não tens perdão...
vais perder esta nova geração!
esta angústia no coração
que me vem da percepção
de um país em corrosão
serei só eu a perguntar
se os melhores irão cá ficar
à espera, para trabalhar?
até quando?...
este aperto no coração
à procura de solução
num país sem união
até quando?...

Nasce selvagem

Mais do que a um país
que a uma família ou geração
Mais do que a um passado
Que a uma história ou tradição
Tu pertences a ti
Não és de ninguém
Mais do que a um patrão
A uma rotina ou profissão
Mais do que a um partido
que a uma equipa ou religião
Tu pertences a ti
Não és de ninguém
Vive selvagem
E para ti serás alguém
Nesta viagem
Quando alguém nasce
Nasce selvagem
Não é de ninguém
Quando alguém nasce
Nasce selvagem
Não é de ninguém
De ninguém



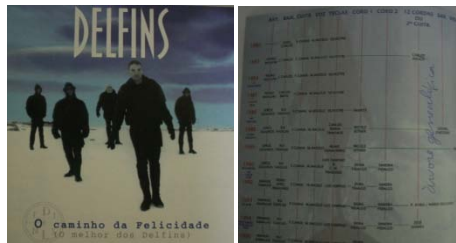
Ser maior

Deixou
a casa dele
e partiu atrás do sol
levou
tudo com ele
e subiu sem hesitar
foi à volta do mundo
sempre que lhe apeteceu
era tudo diferente
e andava mais
era a voz que dizia:
- anda não olhes p'ra trás!
e era assim que ele ouvia
andar
estradas sem fim
procurar o Ser Maior
parou
parou aqui
a saudar tudo o que eu sou
foi à volta do mundo
é que tudo aconteceu
ficou tudo diferente
e ele era eu
era a voz que dizia:
- andem não olhem p'ra trás!
e era assim que ele ouvia
e andava mais...
e quem
não acredita
que a vida corre sem fim
não tem
não chega ao dia
de sorrir só assim
foi à volta do mundo
sempre que lhe apeteceu
era tudo diferente
e ele era eu

A queda de um anjo

Testemunhos da verdade
Tanto vão de mão em mão
Que se perdem com a idade
Porque ninguém nasce ensinado
O que aprendi já está errado
Não acredito no meu passado
É a queda de um anjo
Em cima de um homem

Que ao ganhar idade
 Perde a razão
 Ontem liam evangelhos
 Hoje é lei a constituição
 Mas que ninguém me dê conselhos
 Nunca gostei que a maioria
 Organizasse o meu dia a dia
 Não acredito em democracia
 É a queda de um anjo
 Em cima de um homem
 Que ao ganhar idade
 Perde a razão.
 A todos os anjos
 De todos os sexos
 Agarrem as asas ao cair do chão.



Bandeira

Qual agitar de um pano ao céu que é sincero?
 que vento dessa ondulação verdadeiro?
 E a bandeira que jurares
 servirá pra ti? servirá alguém?
 está na tua mão!
 está na tua mão unificar
 está na tua mão!
 A bandeira
 Bandeira!
 E as ideias (e os soldados)
 que nascerem (que tombarem)
 precisarão da cor (precisarão do amor)
 de uma pátria-mãe?
 olha, milhares de homens
 rebentam luas por bandeiras
 sonham, milhares de sonhos
 morrem nas ruas por fronteiras
 serás só mais um?

1 só céu

Vi por imagens de televisão
 Terras que a seca emagreceu
 Vi guerreiros dentro de montanhas
 Evadidos num país que é seu.
 Um país morreu, outro nasceu
 Num só céu, um novo céu.

Oh! sozinhos
Cavaleiros na multidão
Oh! perdidos
À procura de um só céu
Presidentes de mais que uma nação
E santos que um livro elegeu
Homens iguais mas de cor diferente
Pra quem ainda não amanheceu.
O homem partiu e não voltou
Ninguém esqueceu por quem lutou.
Pensei que tudo fosse ilusão
Que se tratasse de um sonho meu
Mas as imagens foram ultrapassadas
Pela realidade que se me ofereceu
E o que senti ninguém sentiu
Tudo o que eu vi foi alguém que sofreu.
Num só céu.

Aquele inverno

Há sempre um piano
um piano selvagem
que nos gela o coração
e nos trás a imagem
daquele inverno
naquele inferno
Há sempre a lembrança
de um olhar a sangrar
de um soldado perdido
em terras do Ultramar
por obrigação
aquela missão
Combater a selva sem saber porquê
e sentir o inferno a matar alguém
e quem regressou
guarda sensação
que lutou numa guerra sem razão...
sem razão... sem razão...
Há sempre a palavra
a palavra "nação"
os chefes trazem e usam
pra esconder a razão
da sua vontade
aquela verdade
E para eles aquele inverno
será sempre o mesmo inferno
que ninguém poderá esquecer
ter que matar ou morrer
ao sabor do vento
naquele tormento
Perguntei ao céu: será sempre assim?
poderá o inverno nunca ter um fim?
não sei responder
só talvez lembrar
o que alguém que voltou a veio contar... recordar...
recordar...
Aquele Inverno.



Silêncio

Abrem-se os olhos
 Avista-se o céu
 Nasce o sonho
 Descobre-se o véu
 Movem-se mundos
 Mundos e fundos
 Sempre em segredo
 No silêncio...
 So silêncio.
 O silêncio
 Segredo por revelar.
 O segredo
 De um futuro por inventar.
 Cego desejo
 Um sonho igual
 Magro defeito
 De um ser banal
 Nego cumplicidade
 No jogo realidade
 Sempre em segredo
 No silêncio
 Vivo sempre ilusão
 Vivo sempre em ilusão.



A Europa

Quero ser cidadão da Europa
 Ser Portugues é tão foleiro
 Podem-me chamar eurosaloio
 Ai, quem me dera ser estrangeiro.
 Eu quero ter um telemóvel
 Mesmo que seja oco por dentro
 Pode telefonar de qualquer lado
 Dar pala no engarrafamento
 Aaaaaaah Europa
 Seja feita a tua vontade
 Aaaaaaah Europa
 Também quero uma oportunidade.

Não sou mais um caso pontual
No vasto tecido Europeu
Eu sei que nasci em Portugal
Mas com Bruxelas sonho eu.
Quero fazer férias na neve
Poder esquiar o ano inteiro
Mas só porque a Europa
Não tem o sol do Rio de Janeiro.
Sinto-me um elo na cadeia
Estrela amarela em fundo azul
Para quê dizer que é bacano
Se quero é dizer que é “Bué da cool”
Eu sei que vou ter muito que penar
Aprender Alemão e Francês
Só alívio quando o banco
Não tiver nem um escudo Português.

Grito Sagrado

Não me venham dizer
O que é melhor pra mim
Eu sei bem o que quero
Não me queiram convencer
Que o futuro tem fim
Põem parar que eu não espero
Nada mais
Nada mais me fará calar
Hoje é dia
Hoje é dia de gritar
Quero rasgar a voz
Num grito sagrado
Pra soltar a raiva
Que tenho guardado.
Não me venham cobrar
O tempo que é só meu
E o tempo passa a correr
Não me queiram controlar
Vou gritar as palavras
Que me faltam dizer
Nada mais
Nada mais me fará calar
Um dia destes
Vai ser a minha vez
Quero rasgar a voz
Num grito sagrado
Pra soltar a raiva
Que tenho guardado.

Salto Mortal

Vês a vida
Como se fosse um jogo
Passas os dias
Na boca do lobo
Bebes de tudo
Só para matar a sede
O salto mortal
É mais difícil sem rede.

Tudo o que sobe
Um dia há-de descer
Quando se joga
Também se pode perder
Lembra-te depois
Do que eu te digo
Sempre foi assim
E sempre será.
Passas os dias
A brincar com o fogo
Só porque um dia
Podes dar por ti morto
Do perigo
Nunca tiveste medo
Dizes que a vida
Pra ti não tem segredos

Nascer outra vez

Há algo de senil em mim
Que já não me deixa lembrar
Há quanto tempo foi o fim
não sei cheguei a começar
Mas sei que foi sempre assim
Mais olhos que barriga
Mais sono que fadiga
Há sempre tempo para parar
Saber se vale a pena
Ou ficou por fazer
É só contar até 3 (1...2...3)
Vou nascer outra vez
Fechar os olhos (1...2...3)
Vou nascer outra vez
Respirar bem fundo (1...2...3)
Vou nascer outra vez
Começar de novo (1...2...3)
Vou nascer outra vez
Nunca foi boa escolha
Ficar à espera para ver
Por mais que a gente sofra
Um dia havemos de morrer
Mas sei que foi sempre assim
Mais garganta que vontade
Mais treita que verdade
Há sempre tempo para pensar
Mudar alguma coisa
Ou me parto a loiça



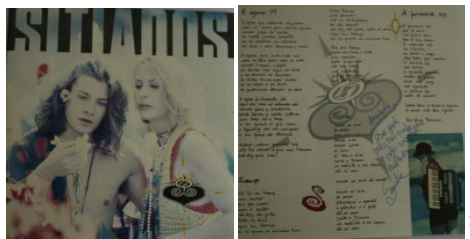
Três Vidas

Não me basta uma vida
 Quero duas ou três
 Pra te ter por mais tempo
 Não me chega esta vez
 Eu sei que quem te esquece
 É alguém que não merece
 Todo o bem que me acontece por te ter
 Eu sei que é loucura
 Ter alguém que perdura
 Para além
 Dessa teia que Deus fez
 Não me basta uma vida
 Quero duas ou três
 Pra te ter por mais tempo
 Não me chega esta vez
 A terra prometida
 Miragem talvez
 Mas não me basta esta vida
 Quero duas ou três
 Eu sei que é preciso
 Ter mais fé, que juízo
 Pra querer um destino superior
 Eu sei que é loucura
 Ter alguém que perdura
 Para além
 Dessa teia que Deus fez
 Não me basta uma vida
 Quero duas ou três
 Pra te ter por mais tempo
 Não me chega esta vez
 A terra prometida
 Miragem talvez
 Mas não me basta esta vida
 Quero duas ou três

Não sigo ninguém

Eu
 Eu sou como a sombra fria
 Nasci
 Do amor entre a noite e o dia
 Quem são
 Vocês que me tentam guiar
 A mim
 Que estou a aprender a voar
 Ninguém me convence
 A ficar aqui
 Eu não sigo ninguém

A minha glória é resistir
 Não, não sei
 Não sei aonde estou
 Mas não vou ficar
 Por aqui
 Eu vivo a minha vida
 Assim
 Sem conta, peso ou medida
 Quem são
 Vocês que me querer guiar
 A mim
 Que sou uma onda do mar
 Ninguém me convence
 A ficar aqui
 Eu não sigo ninguém.
 Se um dia nasci
 Foi pra me guiar a mim
 Viro as costas
 E não vou ficar por aqui.



1

Amor É

Ai eu creio na glória do senhor
 E venero esta grande nação
 Mas nunca me deu
 Pra matar ninguém.
 Ai eu creio na revolução
 E eu amo este meu país
 Mas nunca me deu
 Pra matar ninguém.

Cabana do pai Tomás

Na cabana do Pai Tomás
 toda a moça prendada
 ainda que casada
 rebolava naqueles sofás
 mas a vizinha
 que era moça arreigada
 descobriu Maria
 no meio da molhada
 e vai de contar ao padre

¹ Capa do álbum *E agora?*, editado em 1993, colocamo-la aqui como substituição da do álbum “Sitiados” (1992), do qual se extraem as seguintes faixas.

e o padre à confraria
depois soube o cego
e o homem da Maria
homem macho e honrado
que ao sentir-se encornado
não hesitou um momento
soltando triste lamento
ó Tomás, ó Tomás
isso não se faz
o pobre homem honrado
saiu de chino na mão
um caso de vil comédia
não merecia perdão
agora Tomás está no céu
e as Amoreiras em flor
Maria tem um andar novo
já nem se lembra da côr

Soldado

Ai esta eterna guerra
Ai que me obriga a ser soldado
Já vejo a bandeira erguida
Já sinto a dor companheira.
Ai neste mar fico tão só
Por este mar...
Liberdade onde vais?
Liberdade onde tens/tais?
Esta luta é por te amar.
Ai este soldado que cerco
Ai este soldado sou eu, sou eu.
Nos olhos a mesma cor
No peito o medo e dor
Ai sinto queimar este fogo
Dentro de mim.
Liberdade onde vais?
Liberdade onde tens/tais?
Esta luta é por te amar.
Esta luta é por te amar.
Este sangue é por te amar, é por te amar, é por te amar.

Vida

Vai disto!
Put a de vida e merda da vida todo o santo dia a trabalhar
Put a de vida e merda da vida que não me deixam parar.
E o vento que não quer mudar.

Abril

Ainda que fosse ele
A morte de um soldado
Ainda que fosse Abril
Só é toque para lutar
Para lutar

No ar, a mentira
 O engano faz sonhar.
 No ar essa glória
 Glória
 Que nos faz matar
 Ai que nos faz matar.
 Ainda que fosse grito
 O lamento que nos faz cantar
 Ainda que fosse a revolta
 O medo que faz dançar
 Que faz dançar.



A febre da selva

Se uma sopeira sem eira nem beira se mete num foguetão
 Se um tecnocrata come uma barata e ganha um caixão
 Se um engenheiro um pouco rafeiro canta uma canção
 Se uma princesa muito acesa dorme com um fogão.
 É a febre, a loucura,
 É a selva, a ternura.
 É Portugal no meu coração.
 É a loucura no meu coração.
 Se um galã um pouco tãtã é um grande sucesso
 Se um velhinho gasta toda a reforma em linhas de sexo
 Se os marcianos nos transformarem em animais eléctricos
 Eu fico sentado a ver o triunfo dos electrodomésticos.

O diabo

Maria foi possuída
 Pelo vício dos cartões
 Comprou um microondas
 E trinta televisões.
 Mais tarde foi internada
 No Júlio de Matos
 Eis como os cartões
 Deixaram uma mulher de rastos.
 João foi possuído
 Pelo espírito dos automóveis
 Largou a mulher e filha
 Por motivos ignóbeis
 Fugiu com a viatura
 Lá prós lados de Cascais
 Até que ela o deixou
 Adeus até nunca mais.
 O diabo está em todo o lado!

Raios parta o diabo.
Carla foi possuída
Pelo telefone da empresa
É vista de toda a gente
Ali em cima da mesa
E assim viveu feliz
Nunca teve namoradas
Arranjou um emprego novo
Atendedora de chamadas.

Melões

Vós dissésteis
Que eu vos dava os meus melões
Para quem tem menos
Não passa-se precisões.
Vós dissésteis
Que eu que tenho algum
Deveria dar um pouco
Para quem não tem nenhum.
E venha lá o Papa
O ministro ou o Simões
Mas a mim ninguém me leva
Nem mais um dos meus melões.
Vós comprásteis
Um belo carro com os meus melões
E eu que tinha um pouco
Hoje passo precisões.
Vós roubásteis
O nosso parco sustento
E vós bem sabeis
Que eu não vivo do vento.

Lá isso – Sérgio godinho

Quatro rodas tem o carro (não tem? lá isso tem)
três pezinhos tem o banco (não tem? lá isso tem)
dois olhinhos tem o cego
quando anda a fazer que é manco
O fascismo é uma minhoca (não é? lá isso é)
que se infiltra na maçã (não é? lá isso é)
ou vem com botas cardadas
ou com pezinhos de lã
O mandão é que põe e dispõe
mas o povo é que manda no povo
ai isso é claro, claro
mais claro que a clara dum ovo
Há quem mande obedecer (não há? lá isso há)
há quem disse se encarregue (não há? lá isso há)
e também há quem não tenha
ponta pr'onde se lhe pegue
Há partidos de direita (não há? lá isso há)
que põem sempre a bola ao centro (não é? lá isso é)
mas quem melhor os fintar
é que vai marcar o tento
O mandão é que põe e dispõe
mas o povo é que manda no povo
ai isso é claro, claro

mais claro que a clara dum ovo
É da gente da nossa terra (não é? lá isso é)
é da terra a nossa gente (não é? lá isso é)
de Trás-os-Montes ao Algarve
das ilhas ao Continente
e é estranho que haja p'ra quem
isto não seja evidente
O mandão é que põe e dispõe
mas o povo é que manda no povo
ai isso é claro, claro
mais claro que a clara dum ovo

São sempre as mesmas caras

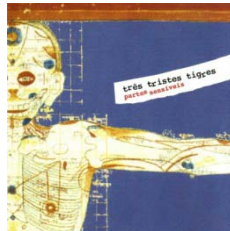
Pavoneiam-se
Trocam cumprimentos
Enaltecem-se e falam.
Raramente dizem alguma coisa.
São sempre as mesmas caras.
Será que alguém ali vive,
Alguém, ninguém.
Raramente sorriem
Soltam gargalhadas.
Zangam-se reconciliam-se
Pelo poder de estar à janela
Zangam-se reconciliam-se
Pela glória de estar à janela...



Liberdade

Arde
arde
sincero silêncio
a liberdade
só tem um momento
Arde
à vontade
alta, procura
fica a saudade
ai que não tem cura
Canta
canta
a chama da vida
a liberdade
está quase perdida

Canta
à vontade
alto e bem
sem medo
é a saudade
quem guarda o segredo
Calma
calma que já se avizinha
a liberdade
voltando sozinha
Vem
à vontade
que eu espero acordado
tenho a saudade
ai sempre do meu lado



O mundo a meus pés

Falta o nome, falha o cheiro
Tudo forte tudo feio
Não me lembro de ter gostado
de me ter custado...
Já não há, Já não és
O mundo a meus pés.
Já não há, Já não és
O mundo a meus pés.
Falta o lume, falha a chama
Faço a mala, faço a cama
Não me lembro de ter sonhado
De ter enganado.
Faça o favor
De entrar sem pedir licença.
Não pense no que diz
Nem diga o que pensa.
Falta o nome, falha o cheiro
Tudo forte tudo feio
Não me lembro de ter gostado
de me ter custado...
Falta o lume, falha a chama
Faço a mala, faço a cama
Não me lembro de ter sonhado
De ter enganado.
Faça o favor
De entrar sem fazer barulho



Zap canal

Play on zap canal
 Chuva na sala, cravo no quintal
 Play back mau astral
 A vaca d'oiro tem seu animal
 Olho vivo, perna morta
 Não dou mais salsa a quem bate à porta
 Olho pisco perna torta
 Dá-me um sono de alto risco e de sonhar estou farta e morta
 Anos noventa bem medidos
 Corpo em câmara lenta
 Corações mais distraídos e...
 E matéria mais cinzenta
 Leve seja a terra
 A quem não lavra, a quem não ferra
 Dura seja a cama
 De quem não perde, de quem não se dana
 Gloria a Deus Pai
 Na baixeza, os fracos à sobremesa
 Paz na terra Mãe...
 A cabidela dos fortes digere-se muito bem
 Anos noventa bem medidos
 Corpo em câmara lenta
 Corações mais distraídos e...
 E matéria mais cinzenta



Novos Pobres

Diz-me em quanto tempo
 Se faz a revolução,
 Quantas cabeças de fora,
 Quantos corpos no porão,
 Quanta coca vendida

Pelos altos da nação,
 Quantos crimes redimidos
 Pesam na religião?
 Quantos novos-pobres faltam
 Para fazeres a colecção,
 Quantas esmolos escondem
 A ausência do perdão,
 Que diferenças são desculpa
 Para a noite na prisão?
 Por isso diz-me em quanto tempo
 Se faz a revolução.
 Quantas pastilhas
 Para te soltares do chão?
 Qual o preço do silêncio,
 Quanto custa a redenção?
 Não peço mais nada
 Se quero a solução,
 Por isso diz-me em quanto tempo
 Se faz a revolução.



Grito

Há alturas na vida
 Em que se sente o pior
 Como que uma saída
 Refúgio na dor
 E ao olhar para trás
 Pensar no que aconteceu
 O que se vê não apraz
 Não gritou mas escondeu
 E salta a fúria em nós
 Rebenta o ser mais calado
 Querer puxar pela voz
 Mostrar que está revoltado
 À espera o tempo a passar
 A desesperar
 Ganhar a coragem de gritar e gritar
 E é nestas alturas
 Sou eu mesmo que o digo
 Repensamos na falta
 Que nos faz um amigo
 Alguém que nos mostre a luz
 E nos estenda essa mão

Diga que a vida não é cruz
Olhar para trás pedir perdão
E salta a fúria em nós
Rebenta o ser mais calado
Querer puxar pela voz
Mostrar que está revoltado
À espera o tempo a passar
A desesperar
Ganhar a coragem de gritar e gritar.

Gritar Timor

Aqui jaz a liberdade
Aqui jaz o homem
Que por força do destino
Se tornou num sofredor
Aqui morreu a esperança a saudade
E o amor
Aqui travam-se guerras de vingança
E de rancor

Longe da vista
Longe do coração
Ainda há quem resista
E diga que não.
Que a força é maior
Com todos em seu redor
Vale sempre a pena
Gritar por Timor
Timor não és segredo
Vives da dor
Vives do medo
Timor corres meio mundo
Como um pregador
De alma sem fundo

Conflito

Sou o que sou e não mudo
Neste ar, neste despejo
Venho para lutar no mundo
Pelo que sonho e pelo que desejo
Venham por mar ou por terra
Acusar um inocente
Todos lutam nesta guerra
Neste mundo tão doente
Acreditava nas palavras
E mesmo na resistência
Invisivelmente escritas
Neste estado de pura emergência
Venham por mar ou por terra
Acusar um inocente

Todos lutam nesta guerra
 Num silêncio indecente
 Silêncio dos olhos cegos
 Seres frágeis como um templo
 Descaradamente vivos
 Velhos instáveis ao vento
 Desterrei da minha mente
 Estes erros naturais
 Cravados tão cruelmente
 Nos homens e animais
 Venham por mar ou por terra
 Acusar um inocente
 Todos lutam nesta guerra
 Neste mundo tão doente



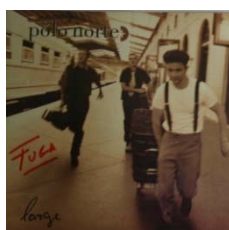
Prisioneiro da memória

Numa grande confusão
 Recordar o que passou
 Os segredos, os segredos
 Ter uma arma na mão
 Sem saber porque matou
 Está com medo, está com medo
 Esta é a estória
 De alguém que não ficou
 Prisioneiro da memória
 De um passado que voltou
 Os interesses da Nação
 Não se chegam a saber
 São segredos, são segredos
 Está sentado um ditador
 Na cadeira do poder
 Traz o medo, traz o medo
 Esta é a estória
 De alguém que não ficou
 Prisioneiro da memória
 De um passado que voltou
 No outro lado da glória
 Vejo poetas sem fala
 Vejo aquele V de vitória
 O berço que a mão embala

No outro lado da história
Vejo a cidade perdida
Vejo o cavalo de Tróia
Toda a memória da vida
E vejo a esperança de um dia apagar
Aquele lembrança de um sonho
Um sonho dissolvido no ar
No outro lado da glória
Jazem os sonhos perdidos
Toda aquela má memória
E os soldados esquecidos
No outro lado da estória
São lágrimas que se soltam
São as batalhas inglórias
Dos homens que vão e não voltam
E vejo a esperança de um dia apagar
Aquele lembrança de um sonho
Um sonho dissolvido no ar

Vagas

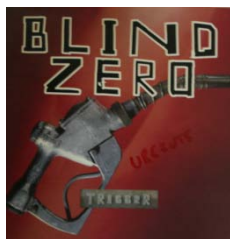
Sentido no fundo da vida
Na sala do ouvir e ensinar
Presença discreta, com a alma repleta
E andar, andar
Na sombra do Mundo perdido
A raiva de não o poder mudar
Com a força revolta, andar de porta em porta
A gritar e a gritar
Vagas, fogo, gerações a correr
Almas presas na ilusão de vencer
Na ilusão da família
Por quem nunca pode faltar
Dez horas por dia, por toda uma vida
A lutar, e a lutar
Na queda dos sonhos esquecidos
que a juventude viu nascer
Numa sociedade prisão da idade
A correr, e a correr
Vagas, fogo, gerações a sofrer
Almas presas na ilusão de vencer



Longe

Faço-me à estrada
Não penso em mais nada

O que será de mim
Uma história em que o princípio
Mais parecia o fim
Na mala do carro
Só levo a guitarra
E as letras que escrever
Vão falar desta viagem
Que eu não vou esquecer
Vou partir, sem demora
Vou partir
Parto sem saber
Sem saber se sou capaz
Deixo tudo para trás
E vou p'ra longe
P'ra Longe
Se lá vou ficar
O destino irá dizer
Não há tempo a perder
E vou p'ra longe
P'ra Longe
P'ra Longe
Longe
P'ra Longe
P'ra Longe
A meio do caminho
Já sinto saudades
De quem lá deixei
Dou por mim aqui sozinho
E assim fiquei
Ao fim de alguns anos
Começo a perceber
É difícil estar tão longe
De quem nos viu nascer
Vou voltar, sem demora
Vou voltar
Parto sem saber
Sem saber se sou capaz
Deixo tudo para trás
E vou p'ra longe
P'ra Longe
Se lá vou ficar
O destino irá dizer
Não há tempo a perder
E vou p'ra longe



No Soul

It takes more than luck to make a man
I've been down here for so long,
Feeling cold inside my bones.
Can you believe in propriety?
When they trapped me again,
Their fucking claim is everywhere.
Still don't know what time it is
Watching daylight disappear
As the needle searches for the pain
Alone, no soul.
Glad to say you gave me your best regards
Approaching one by one to fit as one
When I'm dead.
I swallow hushes before nobody fault accused me
Waiting, searching, feeling, raging, hoping, grabbing, feeling, descend.

Recognize

Steps on a curve and mishap that comes around
I'm still requiring merging for love's account
Outside, that's all you've got
You've got to stop it when you go for a ride
Outside, your touch rewards no more
Plunge into the dark side Having too much to drink
Planning to leave it Fire on the fingertips
Outside, that's all you've got
You've got to stop it when you go for a ride
Outside love ain't nothing 'till you feel the healing
Won't you recognize me, hold me, fraternize and be there
As the moment comes along, do no wrong
Won't you memorize me, take me, emphasize and be there
to avoid spinnin' around till you found
Won't you recognize me
Wanting to grab you wanting to feel your touch
Breathing desire the search which you denied,
ambition marked to kill the feeling
Outside, that's all you've got,
You've got to stop it when you go, if you go, for a ride
Outside you ain't nothing, me means you, feel the healing



Trace

And she said it was alright
to recover things, to recover me
You know it all except the bound
of my true embrace trough the words I said
because I just want to fall down
in your deep blue eyes, in your stormless face
but lumber trough the crowd
it's decree weakness as my common sense
You've been lost without a trace
should I be aiming for your touch
and I quash all revulsion
it was so much happier than today
when love won't gain no ground
with your foolish odds
on your complementary choices
I obey until you say you will
You've been lost without a trace
should I be aiming for your touch

Tree

It's Too Late to Say Good-bye
Now I'm Drowning in Your Eyes
I'm Drowning
Back to You
I Know the Way These Things Begin
See How Flesh Presses the Skin
I'm Bursting
Without You
Love You Like in Poetry
This Urge Hinders Me to Flee
I'm Climbing Your Tree
Allured in Your Seed
I'm Climbing Your Tree
Where I Dare to See
To Me You Are All the Party
For Love and Love Only
I'm Riving
Apart From You
Close to What's Eternal
A Place Where We Together Fall
Promise Me a Peace I Never Knew

Love You Like in Poetry
 This Urge Hinders Me to Flee
 I'm Climbing Your Tree
 Where I May Not Cede
 I'm Climbing Your Tree
 Where I Dare to See
 No One Ever Knew the Gold
 Of the Burette in Your Hair
 How Write Your Dreams Down to a Letter
 Underneath a Pale Light
 Like Lovers Often Will
 I'll Go Back to You Again
 I'm Climbing Your Tree

Eternal search of balance

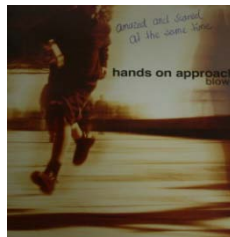
So many times i've been on the edge
 Already have been there before
 How many seasons shaded off the brightness
 Of what i should've remembered most
 The difference exists in fiction
 Who knows where and when
 Between the search of what is essential
 And the point to where i am
 Time is not equal
 And i am bigger than everything that came before
 So many words becoming alive
 In an eternal search of balance
 There's too much noise around here
 And space tries to disjoint me
 With two concepts for one single sound
 Could you ever keep the best
 Time is not equal
 And i am bigger than everything that came before
 So many words becoming alive
 In an eternal search of balance
 And there's so many words becoming alive
 In an eternal search of balance



Hell around

A comeback for an usual traveler though was set and done.
 Far away from hard talk earnest
 The cost you harm allows.
 To love and compassion, to sins and its debts.

If loser meets a lost cause he will move towards a falling consequence.
 In desert bloody solace, a slice of the past.
 Torch light the weapon over the brother with sold out allies.
 Tonight, see the Hell around.
 This time, real, deep and down.
 This is my hunted party to topple over lies.
 Coming up from you snake born traitors as poison gas pries,
 A whiff of wrath and thunder heat lightning the sky.
 Trapped in my heaven, in the dip of the horizon to be reborn alive.
 Tonight, see the Hell around.
 This time, real, deep and down.
 Hell around.
 This is true, this is real and it may become
 a part of my body, soul on my path. To tear it apart.
 This is my fire burning supplied to blow.
 Up and down by erstwhile Eden lives warfare below.
 These are sharp earthquake brushes not waving good-byes.
 Burn all the tyings and bury the fathers to be reborn alive.
 Tonight, see the Hell around.
 This time, real, deep and down. Hell around. It's all over my head, all over my head, over my head, all
 over my head, why.



Um Destino

Ao olhar atrás reconheço os meus erros
 Censurem-me se quiserem
 Tudo o que fiz levou-me aqui
 E não há que mudar
 Vou, sem hesitar, seguir a minha vontade
 Ir a outro lugar sem tempo nem idade
 Sem querer fazemos o destino
 Sem querer seguimos um caminho
 Sem querer...
 Sento-me a olhar um cruzamento
 Hesito um instante a pensar
 Sinto vontade de um dia viver
 Por uma incerteza de amar
 E tudo mudou, agora já eu sei onde vou
 Talvez encontre alguém que me diga onde estou
 Sem querer fazemos o destino
 Sem querer seguimos um caminho
 Sem querer...

My wonder moon

Here comes a night
and for me it's the best part of the day.
Even if I'm alone
I still sing a song
no matter what people say
I don't have another way.
Screamin' loud
a bottle on the ground
with my friends sitting around
don't really matter
what's going on
I just care about the song
Uh, uh, uh, I like the sunset
It brings me back the moon.
I look at the sun
it's already gone
the blue sky is turning black
I'm waiting for her
with my cigar box
it seems to be so different
it's all gone so quiet.
When she arrives
I will sing all the songs that I know
until now it has been
this way

Som da rua

Olha a musica que chega
Enrolada nos djembés
Vem tu tocar e dançar
Traz o cazu e as congas
Pandeireta e pau-de-chuva
Traz tudo o que tiveres p'ra rasgar
Este som faz-me
Estar vivo p'ra cantar
O som da rua
Olha a policia a chegar
O Telmo já esta a batucar
Não quero saber onde é que vai acabar
